

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PAULO CESAR DEMARCHI

**FASES DA PREPARAÇÃO DA OBRA NIH NIK DO COMPOSITOR CHICO
MELLO: RELATO DE EXPERIÊNCIA**

CURITIBA

2009

PAULO CESAR DEMARCHI

**FASES DA PREPARAÇÃO DA OBRA NIH NIK DO COMPOSITOR
CHICO MELLO: RELATO DE EXPERIÊNCIA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Profa. Dra. Zélia Chueke

CURITIBA

2009

Catalogação na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Demarchi, Paulo Cesar

Fases da preparação da obra NIH NIK do compositor Chico Mello: relato de experiência / Paulo César Demarchi. – Curitiba, 2009.

106 f.

Orientadora: Profª. Drª. Zélia Chueke

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Música – interpretação(fraseado, dinâmica,etc).
2. Teatro musical. 3. Mello, Chico. I. Título.

CDD 782.14
CDU 792.5

DEDICATÓRIA.

Este trabalho é dedicado a Cida e Midu Demarchi.

AGRADECIMENTOS.

Aos colaboradores Fábio Gottschild e Tiago Zontag.

Aos amigos que gentilmente colaboraram facilitando o acesso às informações necessárias para a realização deste trabalho, são eles: Silvio Spolaore, Edy Mendes, Berchon Dias, Cláudia Entres Santana, Leonardo da Silva, Melissa Anze, Roger Burmester, Fernanda Marcon, Orlando Fraga, Rodolfo Coelho de Souza, Chico Mello, Ana Rosa Tezza, Jocema Lima, Rogério Budasz, Carlos Salberlich, Roberto Inocente e em especial a Carlos Barbosa.

RESUMO

O presente trabalho apresenta a pesquisa realizada durante o processo de preparação para apresentação ao vivo da obra cênico musical “*Nih Nik, para um trombonista, um percussionista, passos sonoros e eletrônica ao vivo*”, do compositor Chico Mello. Por suas características de organização e utilização de material, esta obra se insere na área de abrangência do termo *teatro musical*. Para fazer referência à variedade de tendências estéticas e abordagens contidas neste termo, o primeiro capítulo apresenta uma breve narrativa sobre as origens do novo teatro musical na Europa e América, principais centros produtores deste gênero musical. No segundo capítulo foi feita uma análise sonora e cênica da obra, introduzindo as bases para o terceiro capítulo, que traz o relato da preparação incluindo as estratégias utilizadas para decodificação, memorização do texto musical e ensaios, onde se impuseram questões práticas como, por exemplo, o equipamento necessário para execução da obra. Na conclusão são apresentados comentários sobre as etapas do trabalho e também sobre as mudanças na forma de atuação do intérprete a partir do contexto proposto pela obra.

Palavras-chave: Teatro musical; novo intérprete; preparação.

ABSTRACT

This work describes the preparation for the live performance of Chico Mello's Nih Nik, for a trombone player and a percussionist with live electronic music and the research developed during the process. Due to the characteristics of material organization and usage, this piece falls under the term musical theatre. In order to illustrate the variety of approaches and aesthetic tendencies contained in this term, the first chapter presents a brief narrative on the origins of the new musical theatre in Europe and the America, the main producing centers of such a musical genre. The second chapter presents the sound and performance analysis of the piece, based on the reports included in the third chapter concerning decoding, memorizing and practicing, this last stage including issues such as the necessary equipment for the performance of the piece. The conclusion includes comments on all the stages until the completion of the piece, as well as the adjustments from the performer's standpoint regarding the context which is proposed for the piece.

Key words: Musical theatre, new interpreter, preparation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
Capítulo 1	
1. Teatro musical na segunda metade do século XX.....	18
1.1 O novo teatro musical na América.....	19
1.1.1 Nos EUA.....	19
1.1.2 No Canadá.....	22
1.1.3 No Brasil.....	22
1.2. O teatro musical na Europa.....	23
1.2.1. Na Alemanha.....	23
1.2.2. Na Itália.....	25
1.2.3. Na França.....	27
Capítulo 2	
2. Análise da partitura.....	30
2.1. Lista com os elementos utilizados na construção do discurso musical.....	31
2.2. A questão sonora da obra.....	34
2.2.1. Primeira seção.....	34
2.2.2. Segunda seção.....	40
2.2.3. Terceira seção.....	45
2.2.4. Quarta seção.....	48
2.2.5. Quinta seção.....	52
2.2.6. Sexta seção.....	56
2.3. A questão cênica visível	59
2.3.1. Ordem das cenas.	60
2.3.1.1. Cena 1: Caminhar.....	60
2.3.1.2. Cena 2: Meditação.....	64
2.3.1.3. Cena 3: Caminhar em duas direções.	65

Capítulo 3

3. Relato da preparação.....	67
3.1. A partitura	68
3.1.1 A questão rítmica da obra.....	68
3.1.1.1. Primeira seção.....	69
3.1.1.2. Segunda seção.....	71
3.1.1.3. Terceira seção.....	72
3.1.1.4. Quarta seção.....	73
3.1.1.5. Quinta seção.....	74
3.1.1.6. Sexta seção.....	76
3.1.2. Associações para criação da forma cênica apoiadas em conceitos da meditação budista zen.....	80
3.1.2.1. Primeira seção.....	80
3.1.2.2. Segunda seção.....	81
3.1.2.3. Terceira seção.....	82
3.1.3. Memorização.....	83
3.1.3.1. Memória auditiva	83
3.1.3.2. Memória visual.....	84
3.1.3.3. Memória cinestésica.....	85
3.1.4. A prática.	85
3.1.5. Decodificação.....	87
3.1.5.1. O trabalho com a planificação.....	87
3.1.5.2. Sinais gráficos previstos na partitura	88
3.2. A interação dos músicos com os meios utilizados	90
3.2.1. Trombonista.....	90
3.2.1.1. O trombone.....	91
3.2.1.2. Transposições para baixo na ordem em que aparecem na partitura e os sistemas onde estão localizadas.....	91
3.2.1.3. Ordem de ocorrência dos eventos.....	92
3.2.2. Percussionista.....	94
3.2.2.1. Ordem de programação das gravações para o teclado controlador.....	94
3.3. O equipamento eletrônico.....	95
3.3.1. Lista dos equipamentos utilizados.....	95

3.3.2. Programação: relatório do processo de harmonização do trombone e reprodução de amostras.....	96
3.4. A iluminação cênica.....	97
Conclusão	99
Bibliografia.....	103
Anexos.....	107
Biografia, lista de obras e discografia do compositor Chico Mello.....	108
Planificação rítmica usada para estudo.....	114

1 INTRODUÇÃO

A partir da segunda metade do século XX, as associações da música contemporânea com as artes cênicas como o teatro, a dança e a *performance art*, deram origem ao novo teatro musical e trouxeram à tona uma importante discussão sobre a ampliação da participação do intérprete na criação musical, o que colaborou para o surgimento de inúmeros trabalhos de grande importância para a arte contemporânea. Podemos observar na história deste período relatada por Salzman e Desi (2008) colaborações entre grandes nomes da música contemporânea como o compositor americano Philip Glass e o renomado artista ligado às artes cênicas Robert Wilson, criadores do espetáculo “*Einstein on the Beach*” (1976), obra que fez grande sucesso a partir da sua estréia no festival de *Avignon*, na França¹.

Na Europa, este termo de grande abrangência serviu para descrever, entre outros, o trabalho de Maurício Kagel com obras como “*Pás du Cinc*” (1965), peça para cinco intérpretes em que o compositor prevê uma atuação de atores/músicos que percutem no chão com bastões de madeira e passos em uma rítmica muito complexa (BERNAGER, 1977, p. 13-24).

O objetivo desta pesquisa é explorar a prática da montagem da obra *Nih Nik*, para um percussionista e um trombonista, passos sonoros com eletrônica ao vivo, do compositor brasileiro Chico Mello escrita em 1996, que contempla a participação deste novo intérprete que surge a partir da segunda metade do século XX, e o relato desta experiência.

Da mesma maneira como é realizada a preparação do repertório de música tradicional, na montagem da obra *Nih Nik* as soluções foram encontradas através de um trabalho de estudo prático e pesquisa, apoiados na análise musical para o entendimento e a memorização dos elementos e técnicas envolvidas na sua construção, além de um planejamento do estudo prático visando um trabalho sistemático, objetivo e, de preferência, em um curto espaço de tempo.

Com o propósito de apresentar a convergência de algumas tendências de pensamento existentes a partir da metade do século XX e que influenciam até hoje a composição de obras para o teatro musical, o primeiro capítulo traz um breve

¹ Avignon: Este festival representou neste período um dos principais centros de divulgação das artes cênicas e que, a partir do ano de 1967, abriu grande espaço para as criações das diferentes tendências do novo teatro musical. (SALZMAN ; DESI, 2008)

histórico sobre este gênero de música na América e Europa, procurando também fazer referência à sua principal característica que é a individualidade de estilo, o que traz para dentro do termo *teatro musical* uma grande variedade de tendências e abordagens.

Cada compositor parte de sua própria pesquisa para o desenvolvimento do material utilizado na composição. Um exemplo pode ser visto nos trabalhos do compositor alemão Dieter Schnebel que desenvolveu sua pesquisa para ampliação do material sonoro produzido pelo ser humano a partir da prática nos ensaios, e a utilizou na obra "*Mauwerke*" (1968) para grupo vocal (BITONDI, 2005) e na sua "*Música Visível*" (1962), que sugere que o público identifique a música a partir do gestual de um maestro em uma performance sem a orquestra. (BRZOSKA, 2002).

Outro trabalho de grande relevância a partir da década de setenta na França é o de Georges Aperghis, autor de *La Tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir* (1971), obra com narrativa e cena para duas vozes femininas, violoncelo e alaúde. Este compositor desenvolveu também um importante projeto social no "*Atelier Théâtre et Musique*" (Atem), apoiado pelo governo francês e fundado por ele nos arredores de Paris no ano de 1976, o qual resultou em grande produção de obras de teatro musical de rua.

Ainda neste período na Itália, o compositor Giorgio Battistelli utilizou sons e gestos de trabalhadores artesãos italianos no desempenho de suas funções como material para a composição de *Experimentum Mundi*, (1981), obra reeditada e levada ao palco em 2004 (SALZMAN; DESI, 2008)

No início da década de cinquenta na Europa, a música de caráter instrumental serialista recebeu maior atenção dos grandes compositores. Para Salzman e Desi (2008) em função das características deste método, o canto como veículo de expressão das emoções contidas no texto e tradicionalmente atuando como solista, ficou restrito à condição de participante no conjunto instrumental, dentro de uma construção hermética, muitas vezes dificultando o entendimento do texto cantado.

A influência das idéias de John Cage e dos experimentalistas neste período, somada à forte tradição européia, e principalmente italiana de expressão musical através da voz cantada com apoio na cena, colaborou para uma gradativa mudança

deste quadro, possibilitando o surgimento do teatro instrumental, gênero musical em que a cena é criada para ser executada pelo próprio músico.

As obras de teatro instrumental contêm os elementos cênicos na estrutura, subordinados ao tempo musical e com preocupações com a sonoridade, a rítmica e o equilíbrio sonoro entre os instrumentos. Neste gênero musical o instrumentista fica dispensado de atuar com a naturalidade cênica de um ator. Suas ações são previstas na partitura e a preparação deste material para um desempenho ao vivo assemelha-se ao estudo do seu instrumento tradicional.

No período que sucedeu ao término da segunda guerra mundial, o ambiente musical europeu, e principalmente o alemão, teve que ser reconstruído. Isto trouxe também uma oportunidade para a discussão de conceitos como a expansão das possibilidades de utilização do material musical, utilização dos avanços da área tecnológica, as novas possibilidades de utilização da voz humana e as formas de participação do intérprete musical nas composições.

Este “novo intérprete” passou também a assumir o papel de co-autor em algumas obras, trazendo as possibilidades de utilização dos recursos individuais como suas características físicas de gestual e capacidade de improvisação, ajudando a criar o material que os compositores passariam a utilizar em suas composições.

Músicos como Cathy Berberian, Severino Gazzeloni, Heinz Holliger, Siegfried Palm, Vinko Globokar, contribuíram para esse movimento da individualização do papel do intérprete na criação de novos efeitos de sedução. Assim, eles promoveram o surgimento de uma ‘literatura musical solo’ que leva em conta a sua capacidade de invenção, os seus gestos e sua presença. (Bosseur, Jean e Yves Bosseur, 1999. p.117.)²

O compositor pode, por exemplo, apresentar ao executor/cantor/ator os meios de fazer cálculos para determinar a natureza, tempo ou espaçamento dos sons. Ele pode pedir ao executor para tomar decisões rápidas no momento da apresentação. Ele pode ainda indicar as áreas temporais nas quais um número de sons pode ser colocado (NYMAN, 1999, p. 4 e 5)³

² - Musiciens comme Cathy Berberian, Severino Gazzeloni, Heinz Holliger, Siegfried Palm, Vinko Globokar... contribuent à ce mouvement d'individualisation du rôle de l'interprète en créant de nouveaux effets de séduction. Ils favorisent ainsi l'éclosion de toute une "littérature" musicale soliste qui tient compte de leur faculté d'invention, de leur gestique et de leur présence scénique.

³ The composer may, for instance, present the performer with the means of making calculations to determine the nature, timing or spacing of sounds. He may call on the performer to make split-second

Alguns compositores foram além, deixando a critério deste “novo intérprete”, decisões as mais diversas. Isto fez surgir uma série de novas questões do ponto de vista da execução destas novas obras, entre elas as relativas à decodificação das partituras em decorrência de novos conceitos de expressão e utilização de material, que originaram uma série de novos signos de notação musical, bem como formas de contagem muito diferentes do que se encontra tradicionalmente nas partituras.

“Um compositor que ouve sons tentará achar uma notação para sons. Um que tem idéias achará uma que expressa suas idéias e deixará livre a interpretação, com a certeza que suas idéias tenham sido concisamente anotadas com precisão.” (CARDEW, *apud* NYMAN, 1999 p. 4) ⁴

Junte-se a isto o conhecimento técnico necessário para a operação das novas interfaces trazidas pela utilização de recursos eletrônicos e a expansão das possibilidades dos instrumentos tradicionais, através de sensores e microfones ligados a modernos programas de computador. O que possibilita a interação do intérprete musical e suas técnicas de execução instrumental trazidas de sua formação tradicional com os recursos tecnológicos que expandiram as possibilidades de produção sonora nos instrumentos. (TRALDI, 2007).

Partindo-se destas premissas, o segundo capítulo da presente pesquisa é dedicado à análise sonora e cênica da obra *Nih-Nik* de Chico Mello. Esta abordagem proverá os fundamentos sobre os quais será posteriormente preparada a apresentação pública, combinando-se as operações técnicas e cênicas necessárias. *Nih-Nik* prevê a execução instrumental acompanhada de uma movimentação cênica de caráter também sonoro e a utilização de eletrônica ao vivo. O que neste caso significa a difusão e modificação de sons pré-gravados realizada pelos intérpretes durante a apresentação por intermédio de dispositivos eletrônicos ligados a um computador.

A análise da partitura realiza uma descrição do conteúdo da obra e seu funcionamento de ordem sonora e cênica. Este trabalho traz as informações

decisions in the moment of performance. He may indicate the temporal areas in which a number of sounds may be placed.

⁴ A composer who hears sounds will try to find a notation for sounds. One who has ideas will find one that expresses his ideas, leaving their interpretation free, in confidence that his ideas have been accurately and concisely notated.'

necessárias para que os intérpretes construam uma idéia bastante aproximada da fluência da obra, utilizando posteriormente o artifício da memória para nortear o trabalho prático de preparação, com o nível de qualidade e compreensibilidade necessário para apresentação pública.

O terceiro capítulo trata da preparação da obra “*Nih Nik para um trombonista e um percussionista, com passos sonoros e eletrônica ao vivo*”. A primeira fase da preparação está voltada para a busca de estratégias que visem solucionar as questões advindas da análise da partitura. Sua decodificação e memorização são fases do trabalho que implicam diretamente no tempo e qualidade da preparação. A utilização da partitura pelos intérpretes durante o desempenho ao vivo será necessária, porém, devido a sua complexidade rítmica e visual, foi memorizada pelos músicos servindo apenas como guia durante a apresentação.

As teorias gerais de memória especializada podem nos ajudar a entender como os músicos especialistas memorizam música. Informações audíveis, cinestésicas e visuais contribuem para a memória musical. Recente pesquisa psicológica sugere a importância de analisar a partitura explicitamente. (AIELLO; WILLIAMON, in PARNCUTT, McPHERSON, 2002 p. 169)⁵

A questão rítmica nesta obra traz alguns trechos de grande complexidade para uma leitura fluente, o que demanda um trabalho específico nesta área. O qual foi realizado com apoio na planificação das sequências rítmicas e sua dinâmica, procurando entender o seu funcionamento dentro da estrutura da música para posteriormente incorporar o repertório de sons e ações correspondentes através da prática organizada das sequências musicais.

A pesquisa demonstra que a prática é mais efetiva quando os músicos empregam a metacognição (refletindo sobre seus próprios processos de pensamento); empregando prática mental em combinação com a prática física; abordam a prática de organização sistematicamente. Estudam e analisam as partituras; planejam sessões de prática de curta duração e regulares. (BARRY; HALLAM in PARNCUTT, McPHERSON, 2002 p.151)⁶

⁵ General theories of expert memory can help us understand how expert musicians memorize music. Auditory, kinesthetic, and visual information contribute to musical memory. Recent psychological research suggests the importance of explicitly analyzing the score.

⁶ Research demonstrates that practice is more effective when musicians engage in metacognition (reflecting upon their own thought processes); employ mental practice in combination with physical practice; approach practice in an organized, goal-oriented manner; study and analyze scores; plan relatively short and regular practice sessions.

De acordo com esta forma de pensamento, o trabalho de preparação foi realizado pelo percussionista, que é o próprio autor desta pesquisa e também o responsável pela direção dos ensaios realizados posteriormente, juntamente com o trombonista e compositor Fábio Gottschild, contando com o apoio do compositor e programador Tiago Zontag.

No terceiro capítulo também são abordadas as soluções adotadas para o equipamento de palco, ou seja, o aparato utilizado para o transporte do instrumental durante o deslocamento em cena, captação e amplificação dos instrumentos, conexão dos músicos com o computador e difusão do som, além do projeto de iluminação cênica, fator importante para compreensão por parte da platéia durante a apresentação da obra.

“A iluminação ocupa um lugar chave na representação, já que ela a faz existir visualmente, além de relacionar e colorir os elementos visuais, (espaço, cenografia, figurino, ator e maquiagem) conferindo a eles uma certa atmosfera”. (PAVIS, 1996, p 179)

A utilização de equipamento eletrônico, com a sua programação e operação no contexto musical, pode representar uma barreira para a montagem e execução de obras que tenham estas características.

Procurando simplificar esta questão dentro da obra estudada, este capítulo apresenta os meios utilizados e a forma como funcionam na composição, incluindo uma listagem dos aparelhos, bem como a forma de utilização para um desempenho ao vivo da obra.

Os trabalhos realizados no primeiro e segundo capítulos têm apoio na metodologia de análise proposta por Jan LaRue (1989), no que diz respeito ao item 1 e 2 das considerações analíticas básicas, que sugere um levantamento histórico em torno do período em que a obra foi composta, procurando contextualizá-la e relacioná-la com idéias e obras do período, juntamente com uma análise da obra para o reconhecimento de sua estrutura e as características de estilo próprias do compositor. Estas informações trouxeram subsídios para a formação de um conceito

sobre a obra e seu funcionamento, servindo de base para o trabalho prático de preparação e ensaio, apresentado no terceiro capítulo.

CAPÍTULO 1

O resumo histórico apresentado neste capítulo foi construído com base nas informações contidas no livro *The new music theater*, dos autores Eric Salzman e Thomas Desi, editado em 2008. As informações complementares encontradas em outros trabalhos foram incluídas no corpo do texto acompanhadas das devidas citações.

1. O teatro musical na segunda metade do século XX.

Para Salzman e Desi (2008), o termo teatro musical tem dois significados distintos: um inclusivo, dentro do qual é possível comportar todas as manifestações artísticas que envolvam cena ou narrativa com música, não necessariamente seguindo o tempo musical, incluindo desde o teatro religioso mais antigo até a grande ópera lírica, passando por operetas, musicais, revistas, entre outros:

O significado inclusivo do termo que pode abranger o universo de atuação em que música e teatro desempenham papéis complementares e potencialmente iguais. Neste sentido, a ópera pode ser vista como uma forma especial e histórica de música de teatro. Vídeos de música, para escolher um exemplo radicalmente diferente, podem ser outro exemplo. (SALZMAN; DESI, 2008 p.5) ⁷

O segundo significado é denominado por esses autores de novo “teatro musical”, que tomou forma artística independente na segunda metade do século XX, e vem se desenvolvendo desde muito antes.

Não é difícil admitir que este novo gênero musical também se conecta com a ópera lírica e as formas antigas de teatro musical. Porém, esta conexão está muito mais no campo da influência, uma vez que a forte tradição operística de países como Itália e Alemanha têm simpatizantes também entre os compositores de teatro

⁷ The inclusive meaning of the term can encompass the entire universe of performance in which music and theater play complementary and potentially equal roles. In this sense, *opera* can be viewed as a particular and historical form of music theater. Music videos, to choose a radically different example, might be another.

musical de todos os países. No entanto, sua origem não está diretamente ligada a este gênero.

“Evidentemente, ópera contemporânea, música para teatro nas suas diferentes formas e os modernos musicais coexistem em um fluxo contínuo, mas as linhas entre eles são muitas vezes confusas”. (SALZMAN; DESI, 2008, pág. 6)⁸

O novo teatro musical diferencia-se da ópera primeiramente pela montagem em pequena escala. Com obras de menor duração, realizada com um pequeno grupo de intérpretes e exigindo pequenos orçamentos. Apesar de muitas vezes utilizarem amplificação para as vozes, são obras concebidas para pequenos teatros. Uma concepção de montagem muito distante do grande aparato necessário para produção uma ópera.

1.1. O novo teatro musical na América

1.1.1. Nos EUA

O desenvolvimento do novo teatro musical nos EUA relacionou-se diretamente com o desenvolvimento da *performance art* de Nova York durante as décadas de sessenta e setenta, inspirado na forma de ação do teatro *Off-Broadway*, que procurou espaços e platéias alternativas para suas produções fora do grande e conhecido circuito comercial de espetáculos da Broadway.

Com o sucesso comercial desses novos espaços e casas de espetáculo em *Greenwich Village*, a comunidade artística começou a expandir suas atividades a outros espaços menos valorizados, descobrindo antigos prédios industriais abandonados em uma área ao sul da *Houston Street* denominada *Soho*, num movimento de revitalização destas construções, transformando-as em estúdios, *lofts* e galerias de arte. Alguns destes prédios ocupados pelos artistas eram grandes o suficiente para comportar apresentações de *performance art* e teatro musical. Muitos deles funcionaram até em prédios de antigas igrejas.

⁸ Evidently, contemporary opera, music theater in its various forms, and the modern musical coexist on a continuum and the lines between them are often blurred.

Na década de setenta estes grandes espaços ou *lofts*, como eram chamados, promoviam eventos artísticos regulares com envolvimento de escritores e artistas de várias áreas como a dança, música, artes plásticas e teatro. Dois estúdios tiveram relevante importância: um do saxofonista Sam Rivers e outro do compositor Phil Córner, discípulo de John Cage. Estes espaços ou *lofts* abrigaram movimentos de grande importância para a arte contemporânea. Entre os mais conhecidos exemplos apontados são o grupo *Fluxus* e o desenvolvimento do minimalismo por artistas como Donald Judd, Richard Serra, Dan Flavin, John Chamberlain, Agnes Martin, Robert Smithson, Fred Sandback. Foi também nestes espaços que Steve Reich e Philip Glass começaram a trabalhar com seus grupos e, diversas fontes creditam a Michael Nyman e Tom Johnson a aplicação do nome minimalismo ao trabalho destes compositores, os quais preferem chamá-lo de processo ou fase musical.

De qualquer forma os dois compositores estiveram à frente deste movimento musical que significou uma ruptura com o serialismo, forte tendência estética musical deste período, trazendo de volta o centro tonal para a música contemporânea.

Steve Reich envolveu-se com música cênica através da *vídeo art* e com a utilização de textos projetados e narrados durante as apresentações de suas obras, como “*The Cave*” (1990-93), para projeção de vídeo e performance musical ao vivo, com a participação de Beryl Korot.

Philip Glass, por outro lado, esteve envolvido com música e teatro desde o início de sua carreira. Escreveu várias óperas para grandes casas do gênero e alguns de seus trabalhos são considerados como teatro musical, por exemplo, *The Photographer* (1984), *1000 Airplanes on the Roof* (1988) e *Monster of Grace* (1999). Este último um trabalho multimídia em colaboração com Robert Wilson, com quem Philip Glass também realizou *Einstein on the Beach* (1976), trabalho de grandes proporções que, embora seja chamado de ópera em função da longa duração do espetáculo, tem poucas relações com a forma tradicional, utilizando pequeno grupo vocal com amplificação e um pequeno grupo instrumental constituído por teclados eletrônicos, flauta amplificada e saxofones. Considerada sua obra prima, colaborou para a divulgação em escala mundial do minimalismo musical. Como já observado, este espetáculo fez sua estréia no Festival de *Avignon* na França e seu grande sucesso colaborou para impulsionar uma crescente abertura de

espaço para os trabalhos de teatro musical neste importante festival e na moderna cultura francesa.

Outro compositor associado com o grupo dos primeiros minimalistas e que compõe obras de teatro musical é John Adams. Apesar de ser mais conhecido como compositor de óperas, sua obra mais divulgada é *Nixon na China* (1987), forma moderna de ópera, onde os fatos e personalidades retratados são próximos do nosso cotidiano:

Óperas cujo tema específico em questão é o que lemos nos jornais e vemos na nossa televisão. Este é um gênero que tem vindo para a ribalta. Um termo conveniente para ele é a 'CNN ópera', fazendo referência ao conhecido noticiário da rede de televisão. (Porter, 2001, p.135)⁹

Aos poucos estes movimentos de arte contemporânea independentes conseguiram ganhar notoriedade, influenciando o desenvolvimento artístico em instituições fora desta área. O mais conhecido deles é a *Brooklyn Academy Of Music* (BAM), inicialmente dedicada à dança moderna e logo passando a apoiar trabalhos inovadores de teatro musical e *performance art* com nomes como Laurie Anderson e Robert Wilson.

A costa do pacífico dos Estados Unidos tornou-se um centro de grande atividade na música contemporânea, incentivada pela imigração de vários compositores europeus na primeira metade do século XX. Neste ambiente surgiram grandes nomes da música contemporânea americana como Henry Cowell, John Cage, Lou Harrison e Harry Partch.

A Universidade da Califórnia em *San Diego* (UCSD), tornou-se um ativo centro para as experiências em música contemporânea e *performance art*, com nomes como Robert Erickson, Kenneth Gaburo, Pauline Oliveros e Roger Reynolds, que foi um dos fundadores da ONCE Festival em *Ann Arbor*, Michigan, foi também criador de várias obras de teatro musical, incluindo *The Emperor of Ice Cream* (1962) e *I/O: A Ritual for 2:2 Performers* (1970).

Outro importante nome de destaque é Paul Dresher, que surgiu com o trabalho multimídia do *George Coates Ensemble*. Posteriormente formou o *Paul*

⁹ Operas whose specific issue in question is what we read in newspapers and see on our television. This is a genre that has come to the fore. A convenient term for it is 'CNN opera ', referring to known television news network. "

Dresher Ensemble e em colaboração com o cantor e compositor Rinde Eckert realizou uma série de obras de teatro musical influenciados pelo rock e temas contemporâneos, como na composição *slow fire* (1985-86), sobre um veterano da guerra do Vietnã, obra para um *performer*, utilizando guitarra, baixo, bateria e percussão na sua instrumentação.

1.1.2. No Canadá

Mesmo geograficamente mais próximo de Nova York, o teatro musical no Canadá, tem uma conexão maior com o movimento francês, em virtude da aproximação pelo idioma e cultura francesa. Na cidade de Quebec aconteceu a partir da década de setenta um movimento bastante intenso de teatro musical de música popular, com destaque para as Ópera-rock, *Starmania*, (1979; com música do compositor francês Michel Berger) e *Notre Dame de Paris* (1998; com música do compositor franco-italiano Riccardo Cocciante), ambos pela *Montreal lírico Luc Plamondon*. Outro destaque é o grupo *Chants Libres* fundado em 1990 na cidade de Montreal, pela cantora e performer Pauline Vaillancourt, em colaboração com o St. Joseph-Gelais e Renald Tremblay.

1.1.3. No Brasil

O teatro musical no Brasil, no período que compreende a década de sessenta até os dias de hoje, ganhou a adesão de compositores de diferentes estilos musicais com uma significativa produção de obras. Gonzaga, (2002) cita em seu trabalho, alguns compositores brasileiros da atualidade que se destacam compondo obras de teatro musical, incluindo nomes como Tim Rescala, Chico Mello, Tato Taborda.

Na década de sessenta, podemos destacar no Brasil o trabalho de dois precursores, Jocy de Oliveira na produção de óperas contemporâneas e trabalhos multimídia e de Gilberto Mendes com sua obra *Cidade* (1964) composta sobre o poema concretista homônimo de Augusto de Campos, sob uma declarada influência da pop-art norte-americana (Mendes, 1994, p.134). A instrumentação em *Cidade* é formada por cantores solistas, piano, percussão, contrabaixo, 3 toca-discos, 1 gravador, eletrodomésticos e um et cétera (etc.), ao final da lista de instrumentos

solicitados, refletindo a abertura e liberdade desejada pelo compositor. Sua partitura é totalmente gráfico-textual, e o tempo é definido em aproximações. (Mamedes, C. R - Garcia, D. H. L, 2006).

1.2. O novo teatro musical na Europa.

1.2.1. Na Alemanha.

O novo teatro musical ou teatro de música experimental surgiu na Alemanha na segunda metade do século XX. Uma de suas primeiras formas recebeu o nome de teatro instrumental. Assim como na América, sua evolução começou influenciada por idéias e manifestações artísticas como futurismo e dadaísmo do início do século XX e pelo teatro musical de artistas como Kurt Weill e Bertold Brecht, o qual alcançou grande sucesso na primeira metade deste século. Diferente de Nova York onde o teatro musical continuou sua evolução no período em que durou a segunda guerra mundial, inclusive com a adesão de artistas e intelectuais vindos da Europa como exilados.

Na Alemanha e parte da Europa, o período de dominação do regime nazista interrompeu todas as atividades intelectuais e artísticas que não tivessem afinidade com suas idéias e sua política.

Após a queda do regime, o recomeço das atividades musicais de vanguarda na Alemanha foi em grande parte centralizado no festival de verão de *Darmstadt*. Uma instituição criada no período entre as duas grandes guerras, mas que a partir de 1950 transformou-se no centro da nova música na Europa, atraindo compositores de diferentes nacionalidades em torno da música instrumental.

Deste primeiro período, o teatro musical bem como a ópera e outras manifestações cênico musicais foram excluídos por não estarem de acordo com os conceitos e tendências musicais dos grandes nomes que dominavam a cena de Darmstat. Salzman e Desi (2008) destacam entre eles, Theodor Adorno, mais conhecido como crítico e teórico, antigo aluno de Schoenberg e que foi chamado para substituí-lo como professor em *Darmstadt* na edição de 1951, quando este se encontrava doente.

Segundo Adorno o teatro de vanguarda, de qualquer forma, não era uma arte puramente musical e não poderia responder aos objetivos e às transparentes abordagens necessárias à composição musical naquele momento.

Outro nome de grande importância neste período foi Stockhausen que juntamente com Pierre Boulez e sob a influência de Olivier Messiaen, aprofundaram suas teorias a partir do serialismo musical. Neste período a discussão principal era em torno do dodecafonismo contra o neoclassicismo, sendo o teatro musical uma questão muito distante deste ambiente.

Já no início da década de cinquenta este quadro de absolutismo da música instrumental de vanguarda começa lentamente a se modificar, com o interesse crescente dos compositores pela utilização da voz cantada.

As primeiras manifestações neste sentido vieram dos italianos ligados ao grupo de *Darmstadt*. Luigi Nono, com suas obras *Epitaphs after Garcia Lorca* (1951) e *Canto Sospeso* (1955) que incluiu vozes solo e coro usando técnica de composição serialista. E o compositor Berio com *Omaggio a Joyce* (1958), obra para fita magnética realizada no estúdio de música eletrônica de Milão, utilizando sons da voz da cantora Kátie Berberian, sua esposa. O próprio Stockhausen utilizou fragmentos de textos bíblicos e a voz de um menino com técnica de música eletrônica em *Gesang der Jünglinge* (1956). Boulez utilizou em *Le Marteau sans maître* (1954), uma voz como parte do grupo instrumental. Para Salzman e Desi (2008) mesmo assim esta utilização restringia a voz a uma função instrumental, presa ao hermetismo do método serialista.

O teatro musical na Alemanha da década de cinquenta teve grande impulso pelas idéias de Mauricio Kagel, compositor argentino que chegou a Alemanha em 1957 trazendo em suas obras um forte interesse pelo discurso na música e que o levou mais tarde a fazer uma música de ação, utilizando músicos e atores trabalhando em conjunto.

Maurício Kagel, cujo *Anagrama* (1957- 8) oferecia um novo repertório de sons vocais em suas descrições na partitura – “gaguejante, muito vibrato, com voz trêmula, com sotaque estrangeiro, com a boca quase fechada, quase senão voce, falando enquanto inala etc.” (ROSS, A. 2009 p.480. trad. Carina, C e, Kuck. I. W.)

O impacto do seu trabalho no cenário musical da segunda metade do século XX deve-se não só ao material sonoro utilizado por ele, mas também pela forma de abordagem das inquietações da época em suas obras:

Em seu trabalho *Sur scène* de 1960, Kagel fez da própria cidade de Darmstadt objeto de um sofisticado deboche. Uma orquestra instrumental fornece um periclitante acompanhamento para um monólogo recitado sobre a crise da música moderna. (ROSS, 2009 p. 480. . trad. C, Carina ; I. W, Kuck.)

Outro nome de grande influência neste período é o experimentalista Dieter Schnebel, com quem o compositor Chico Mello, autor de *Nih Nik*, estudou composição em Berlin. É possível encontrar indícios da influência de Schnebel com suas idéias sobre música visível na obra *Todo Santo, para um clarinetista com utilização de gestos e movimentação cênica*. Esta obra foi escrita por Chico Mello em 1987 e dedicada a Schnebel.

“O trabalho de *Abfälle 1/1* (Resíduos) de Dieter Schnebel de 1961 convidava a platéia a contribuir com a apresentação entre si, fazendo barulhos de aprovação ou reprovação, tossindo e mexendo os assentos”. (A,ROSS, 2009 p. 479. trad. Carina, C ; Kuck, I. W)

1.2.2. Na Itália

O novo teatro musical surgiu na Itália em meio ao movimento de discussão e renovação da ópera, no período que se seguiu à segunda guerra mundial, com a participação de nomes como Berio e Luigi Nono, em obras que utilizavam canto e traziam temáticas político sociais discutindo a própria tradição da ópera.

Após um período de forte influência das idéias vindas a partir de *Darmstadt*, a nova geração de compositores procurou vários caminhos e formas para a ópera. Mas alguns procuraram a alternativa do teatro musical com produções de menor escala e adequadas a pequenos espaços anteriormente dedicados à música de câmara. Nesta linha destacam-se três organizações: a *Scatola Sonora* (Caixa Sonora), em Alessandria e que pesquisa a relação música, gesto e teatro. Também

o *Laboratório Régio Piccolo* pertencente à Ópera de Turin, que segue a linha mais experimentalista. O terceiro nome é a Associação *Giardini Pensili*, fundada pelo compositor e intérprete Roberto Paci Dalo com o intuito de viabilizar seus projetos de teatro musical. Paci Dalo atua em várias áreas de expressão artística como rádio-arte, instalações, arquitetura, teatro musical e *soundscapes*. Sua temática preferida abrange questões políticas e sociológicas. Curiosamente seus trabalhos têm maior alcance no contexto das artes visuais.

Outro nome é Fausto Romitelli que, em boa parte de seus trabalhos, utilizou elementos de música de massa como rock, a *tecno music* e trabalhos multimídia. Artista interessado nos efeitos do impacto acústico e da performance no corpo e na mente. Teve morte precoce e deixou vários projetos inacabados.

Entre os compositores da nova geração, Giorgio Battistelli se destaca pela originalidade de suas idéias no campo do teatro musical. Sua formação inicial como percussionista possibilitou uma visão da música a partir do ritmo resultante de atividades do cotidiano dos seres humanos. Estudou na Alemanha com Kagel e Stockhausen e na França, onde teve contato com Apherdis e Bussotti. Sua obra *Experimentum Mundi* (1981), foi projetada a partir da observação dos ritmos produzidos por um sapateiro em seu trabalho diário. Para a apresentação desta obra, Battistelli reuniu vários profissionais artesãos de sua cidade. As instruções da obra pedem materiais como dez quilos de farinha, trinta quilos de ovos, setenta quilos de tijolos, e cinquenta quilos de areia entre outras coisas. Cada intérprete/artesão recebeu instruções rigorosas sobre dimensões e qualidade do seu material de cena, bem como o tempo de realização das suas ações que não deveriam exceder uma hora. Uma clara influência das idéias de John Cage, mas com um nível bem rigoroso de determinação nas instruções. Todas as ações produzem sons e ritmos característicos da vida cotidiana de trabalho de cada participante, trazendo para a música implicações históricas e sociológicas. Não há um resultado final para o desempenho: os sapatos são feitos, as facas são afiadas, um muro de um metro de altura sobe e o macarrão fica pronto para comer.

1.2.3. Na França

No período que seguiu a segunda guerra mundial a vida cultural francesa voltou-se mais para o cinema, o teatro, a literatura e a dança. No campo da música, as preferências giravam em torno da música de jazz e a música experimental, influenciada pelos avanços no campo da manipulação dos sons em laboratório da música de Pierre Schaeffer e Pierre Henry e o serialismo musical a partir dos trabalhos dos alunos de René Leibowitz, que foi aluno de Schoenberg, e também do trabalho inovador de Olivier Messiaen.

A principal fonte de financiamento da cultura na França são as verbas oficiais, que neste período estiveram mais voltadas para a produção de música instrumental sob a forte influência de Pierre Boulez.

Neste período, apenas três centros de produção artística se especializaram na produção de obras de teatro musical na França. O *Atelier du Rhin*, de Pierre Barrats, em Colmar, Alsácia; o *Atelier Lyrique Experimental*, mais tarde conhecido como *Un Théâtre pour la musique*, de Michel Rostain, em Vincennes e o *Atelier Théâtre et Musique* (Atem) de Georges Aperghis inaugurado em 1976, nos subúrbios de Paris, com subsídio oficial. Dedicado à criação de obras com a participação de músicos e atores através da improvisação e ensaio conjunto, bem como por processos tradicionais de composição.

Georges Aperghis é sem dúvida um nome de destaque no teatro musical francês. Compositor nascido em Atenas, começou a trabalhar em Paris em 1963. Compôs sua primeira obra de teatro musical em 1971, com *La Tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir*, obra para duas vozes femininas, um alaúde e um violoncelo, contendo texto falado, música e cena. Compositor interessado nas possibilidades de geração de som a partir da boca humana e dos gestos físicos como das tradições francesas de mímica, arte clownesca, e teatro de rua. A partir da década de 1970 desenvolveu projetos sociais em colaboração com a ATEM, levando espetáculos de teatro musical e ópera para a rua. Este projeto teve continuidade e, em 2004, montou *Ópera Dans les rues*, incluindo obras de Tom Johnson.

Apesar da ausência do apoio oficial, a música cênica na França deste período contou com um grande incentivo para viabilização de suas criações através do festival de *Avignon*, fundado em 1947 com o intuito de divulgar obras de teatro experimental e que a partir de 1967 começou a apoiar montagens de espetáculos de teatro musical. Da mesma forma como aconteceu em outras partes do mundo, cada compositor deste gênero procurou desenvolver suas próprias ideias de forma independente, apoiado pelas políticas de colaboração e liberdade de expressão das idéias deste festival, que resultou em uma grande variedade de tendências estéticas e associações da música com teatro e outras formas de expressão artística tornando-se, a partir deste ano, a principal mostra da produção de teatro musical da França e do exterior através de importantes estréias como *Einstein on the Beach*, de Robert Wilson e Philip Glass, em 1976.

A contribuição deste breve histórico ao trabalho que se segue é apresentar alguns fatos considerados relevantes para compreensão do ambiente artístico onde se desenvolveu o novo teatro musical na América e Europa, principais centros da produção de obras deste gênero. É importante ainda para apresentar uma pequena amostra da variedade de tendências que caracterizam esta forma de música. As pesquisas neste campo da música foram realizadas de maneira individual, o que resultou em formas muito particulares de utilização da cena em composições musicais, dificultando qualquer tentativa de categorização mais precisa.

No teatro musical não temos um estilo vigente em cada período e sim um grande leque de tendências, o que representa a principal característica deste gênero de música.

CAPÍTULO 2

2. Análise da partitura

O trabalho de análise realizado neste segundo capítulo é voltado à descrição da obra e seu funcionamento, procurando identificar os elementos utilizados pelo compositor na construção do discurso musical. A partir da observação destes elementos e sua forma de atuação no contexto da obra, poderemos chegar a conclusões a respeito das divisões internas ou seções que compõem a sua forma geral, embasando os trabalhos de preparação e montagem, descritos no terceiro capítulo.

Apesar da utilização do referencial analítico de Jan LaRue, este trabalho de análise não tem por objetivo discutir questões estilísticas do compositor contidas na obra, mas sim levantar informações com o intuito de construir uma interpretação com fidelidade às anotações contidas na partitura. Portanto este trabalho de análise é voltado para a preparação e realização da obra ao vivo.

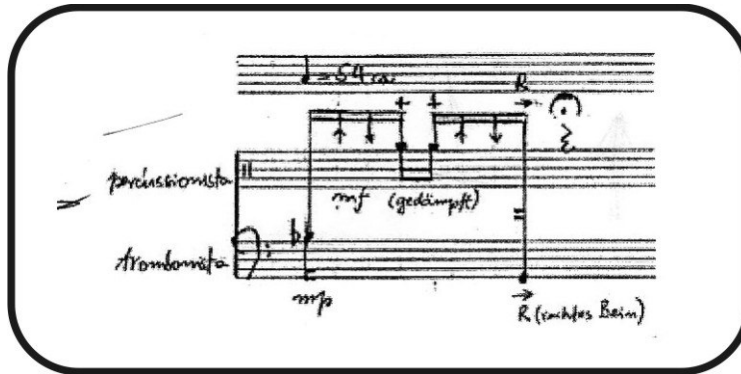
A primeira fase do trabalho foi a identificação dos elementos geradores do discurso musical e sua forma de atuação no contexto da peça. Observação que resultou em uma divisão interna com seis seções distintas, com diferentes formas de conexão entre elas.

Para facilitar a identificação dos elementos que estão sendo citados no texto da análise, foi disponibilizada nas páginas 27 a 30 uma lista com as figuras e o número com o qual estão identificados no texto.

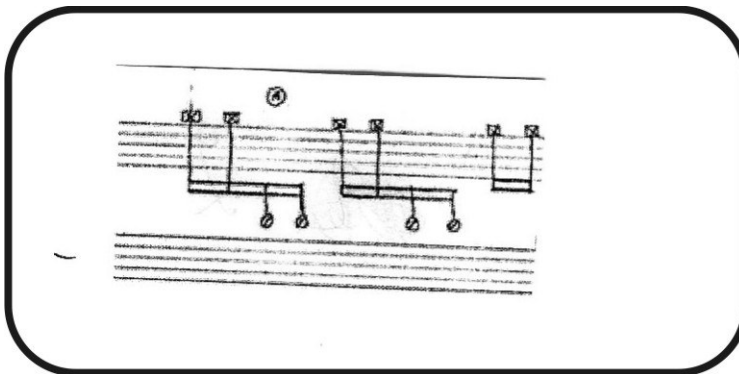
Na sequência temos uma descrição da questão cênica visível pelo público durante a apresentação ao vivo, esta parte foi escrita com base nos trabalhos de ensaio no palco do teatro e nas indicações da partitura.

2.1. Lista com os elementos utilizados na construção do discurso musical.

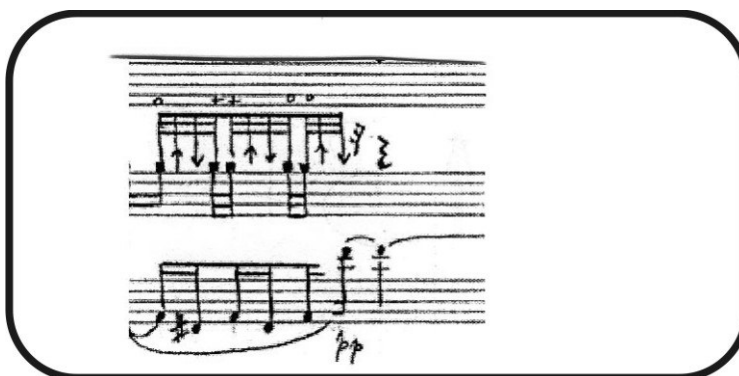
Elemento 1 -



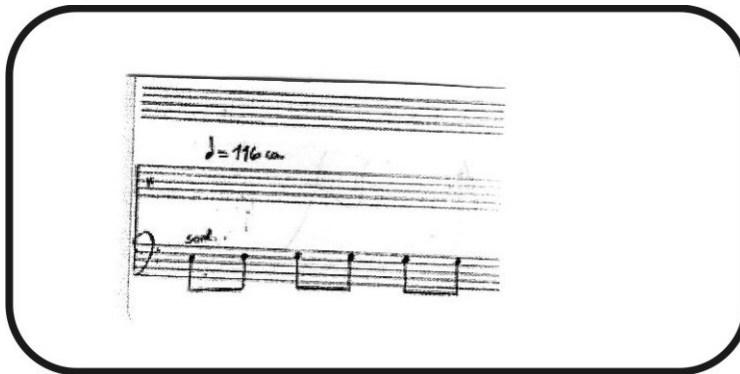
Elemento 2 -



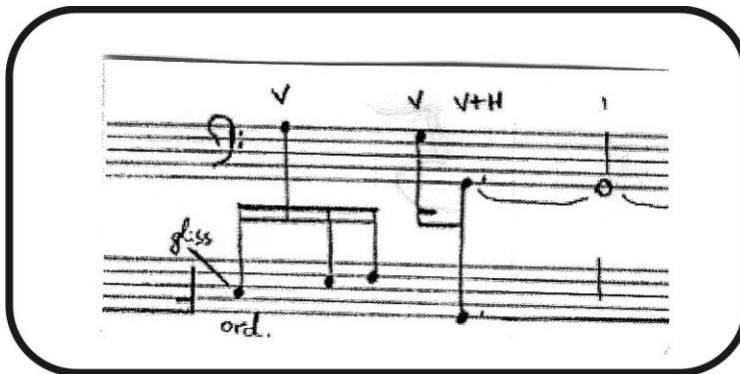
Elemento 3 -



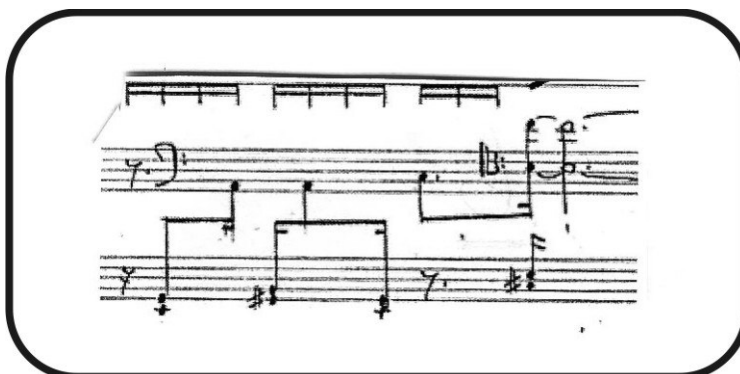
Elemento 4 -



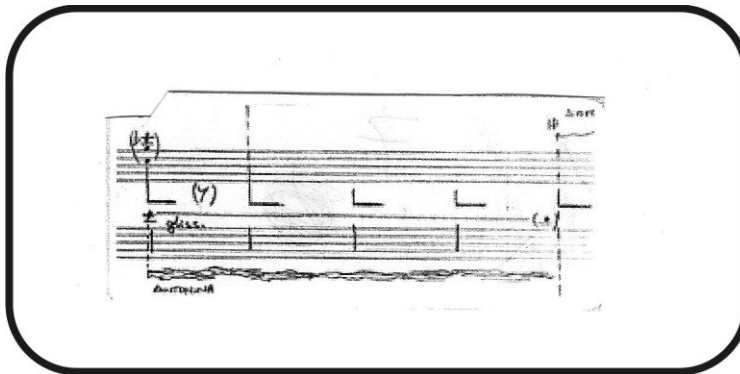
Elemento 5 -



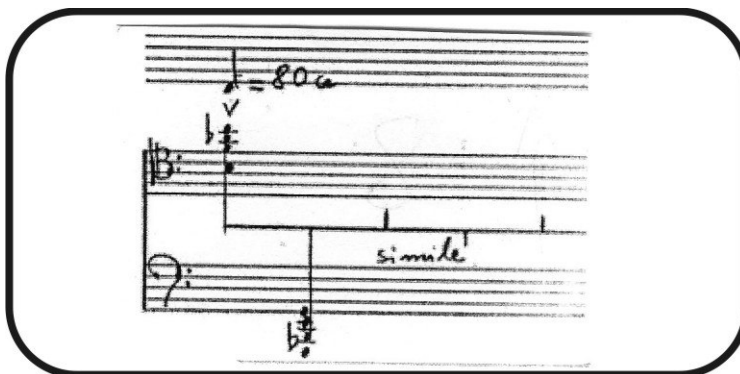
Elemento 6 -



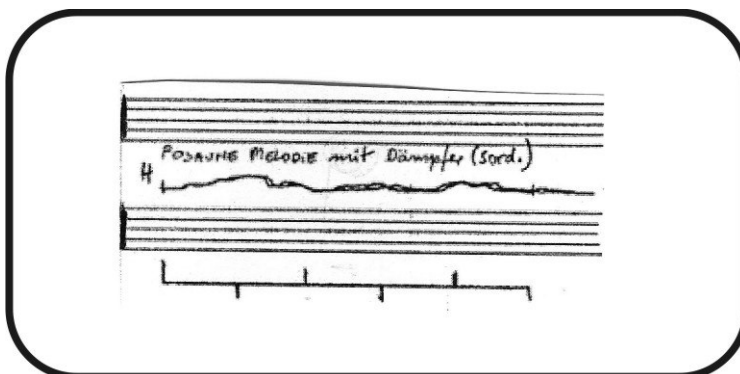
Elemento 7 -



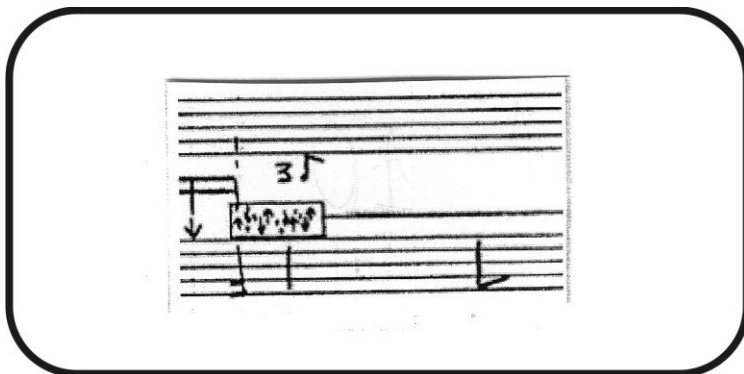
Elemento 8 -



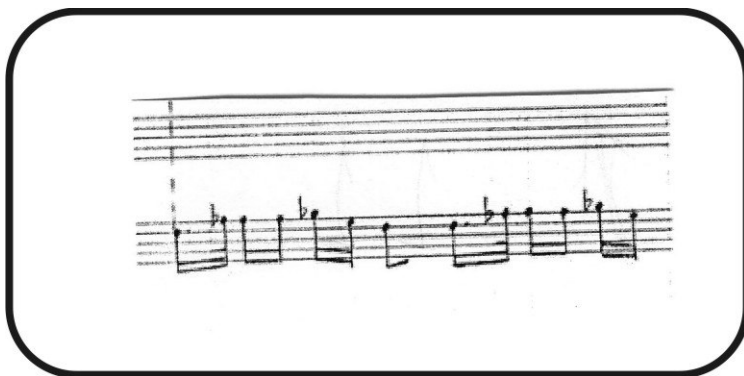
Elemento 9 -



Elemento 10 -



Elemento 11 -



2.2. A Questão Sonora da Obra.

2.2.1. Primeira seção.

A obra inicia com a apresentação do elemento sonoro numero 1, construído a partir da fórmula rítmica do samba tocado na caixa de fósforos ¹⁰. Neste elemento a

¹⁰ Caixa de Fósforos - Pequena caixa retangular cerca de 2,5" por 1,5" e 0,5 de altura com 'gaveta', feita de "lâminas" finas de madeira, fabricada industrialmente em grande escala para comercializar palitos de fósforo, que passou a ser utilizado em reuniões informais em casas ou bares como instrumento de "percussão". (FRUNGILLO, 2003. p.56)

fórmula rítmica do samba aparece com seus sons distribuídos entre o tamborim¹¹, percutido com o dedo indicador, chocalho de caixa de fósforos, notas do trombone e passos sonoros, os quais são representados por uma pequena seta colocada acima e abaixo do sistema, juntamente com a indicação da letra L para o passo com a perna esquerda e R para a perna direita ¹².

No detalhe na figura 1 podemos observar a distribuição dos sons no interior deste elemento musical característico.

Figura 1: Sistemas 1 e 2, 1º agrupamento sonoro com o elemento 1 no detalhe.

The image shows a musical score for two systems, labeled 'Sistemas 1 e 2'. The score is written for two parts: 'Percussionista' (Percussionist) and 'Trombonista' (Trombone). The tempo is marked as '♩ = 54 r.a.'. The key signature has one flat (B-flat). The percussion part includes notes for 'mf (gedrumpft)' and 'mp'. The trombone part includes notes for 'mf (gedrumpft)' and 'mp'. The score is divided into two systems, with the first system being a detailed view of the first sound group. Arrows indicate the flow from the first system to the second.

¹¹ Tamborim - Variante de "tamborinho", diminutivo de "tambor", difundido em todo o Brasil como instrumento característico do *samba*. (FRUNGILLO, 2003. p. 332)

¹² Do alemão *Rechts und Links*: direita e esquerda.

Figura 2: Sistemas 2, 3 e 4, com o elemento 2 no detalhe.

The image displays a handwritten musical score for three systems, labeled 2, 3, and 4. Each system consists of two staves. System 2 includes the handwritten note 'cinatimmi' and 'mas fin con'. System 3 includes the handwritten note 'r'. System 4 includes the handwritten note 'q' and 'fin'. A large black arrow points from a detailed inset of 'elemento 2' to the second staff of system 2. The inset shows a close-up of musical notation with various symbols, including a circled 'A', and arrows indicating 'R' (right) and 'L' (left) directions.

Após a grande pausa com fermata que conclui o agrupamento ou 1ª variação do elemento 1, é apresentado o elemento 2 (sons de fricção da pele do tamborim e ar aspirado e inspirado no trombone), iniciando-se outra variação que combina os elementos 1 e 2. Este último representado mais pelo timbre (sons de ar aspirado e expirado no trombone), como podemos observar na Figura 2. O terceiro agrupamento sonoro iniciado no 5º sistema retoma o processo de variação do elemento 1, com o som de ar expirado no trombone substituindo as notas deste instrumento, como acontece na primeira variação. Logo no início desta terceira variação podemos observar uma insistente afirmação da forma original do elemento 1, seguido de pausa com diferente forma de contagem, o que desestabiliza a audição da fórmula original deste elemento, repetido por 5 vezes.

A instabilidade métrica gerada pela pausa traz uma sensação auditiva inesperada para as repetições neste trecho. O que acontece neste ponto é uma quebra do ritmo e da fluência, confrontando a contagem rítmica original do samba com grupos de 4 semicolcheias com a pausa no valor de 5 semicolcheias. Esta contagem soa irregular no contexto e com isso acontece um efeito surpresa a cada nova entrada do mesmo material sonoro.

Figura 3: Sistemas 5 e 6 com o elemento 3 no detalhe.

The image displays handwritten musical notation for two systems, labeled 5 and 6. System 5 consists of two staves with various notes, rests, and dynamic markings like 'pp'. System 6 also consists of two staves with similar notation. A large black arrow points from a specific section of system 6 to a detailed inset below. This inset shows a close-up of the musical notation for 'elemento 3', which features a sequence of notes and rests on a staff, with a 'pp' dynamic marking.

Nesta primeira parte, os trechos de ação encontram-se interligados por pausas com fermata, sons de longa duração tocados no trombone e pausas longas. Nos sistemas 5 e 6, estes espaços começam a se comprimir progressivamente culminando no elemento 3, constituído por seqüência de sons de contorno melódico tocado pelo trombonista, somado ao dobramento rítmico da fórmula do samba tocado simultaneamente pelo percussionista, transformando a notação de semicolcheia para fusas e marcando o final da primeira subseção da obra.

Com respeito à dinâmica, não há mudanças durante esta parte, que começa com indicação de *mezzo piano* para o trombone e *mezzo forte* para a percussão. Nesta seção inicial da obra é necessária muita atenção com o equilíbrio sonoro. O trombonista precisará adequar sua sonoridade ao som delicado da caixa de fósforos e até mesmo do tamborim que será tocado com o dedo indicador, o que resulta de forma geral em sonoridade de pouco volume.

Nos sistemas 8, 9 e 10 observamos a variação do elemento 2 somada aos passos sonoros, resultando também em um discurso musical com rítmica bastante instável, com a inclusão de sons vindos de outros elementos que aparecerão mais à frente em outras seções.

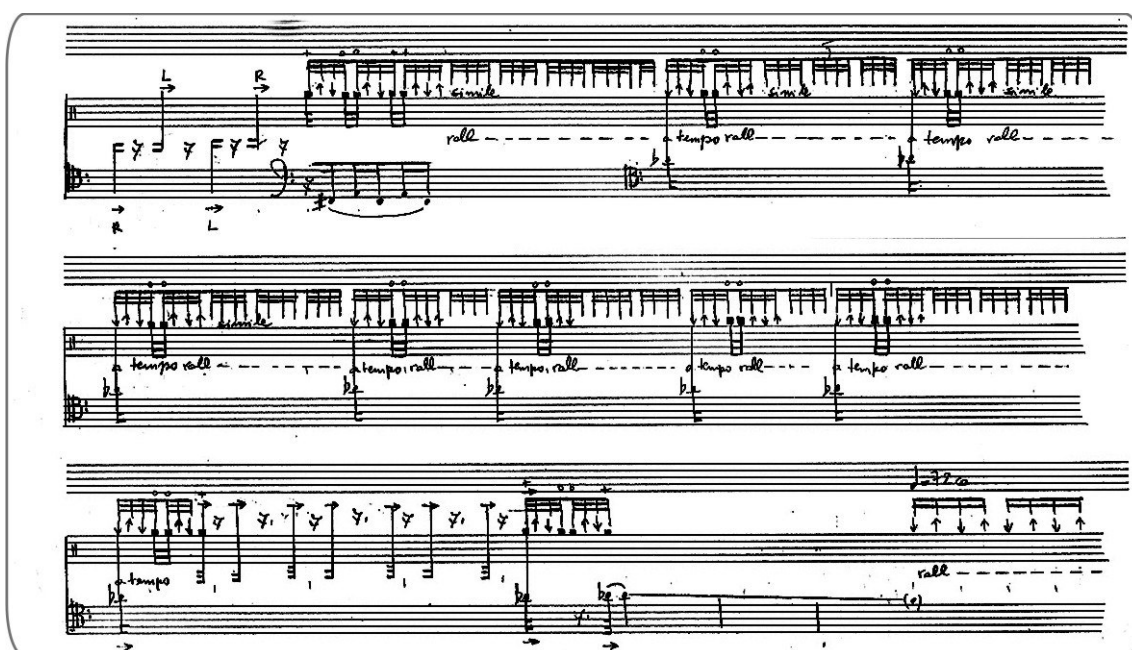
Figura 4: Sistemas 8, 9, 10 e 11

No sistema 10, em destaque na figura 4, ocorre uma súbita mudança de andamento, com o surgimento de uma fórmula rítmica tocada na caixa de fósforos,

utilizada para desacelerar progressivamente a pulsação que muda rapidamente de 84 batidas para 54 batidas por minuto, em destaque no sistema 10 da figura 4.

Esta fórmula rítmica somada a fragmentos do elemento sonoro 2 juntamente com passos sonoros, faz uma pequena ponte para a próxima variação que vai do sistema 11 ao 13. Esta variação é formada a partir do elemento sonoro 3, em uma seqüência de 7 repetições com diferentes contagens, todas começando no tempo de 54 batidas por minuto e diminuindo a pulsação imediatamente, em forma de *rallentando*.

Figura 5: Sistemas 11, 12 e 13



O final desta primeira seção é marcado pelo som de passos e silêncio. Após uma pequena ponte muito parecida com a que acontece no sistema 10, podemos ouvir apenas os passos sonoros, realizados simultaneamente pelos dois músicos. Um trecho de movimentação repetitiva, permeado por pausas longas com fermata e mudança de andamento a cada nova ação, constituindo um movimento de aceleração com sonoridade bastante delicada que conduz ao início da segunda seção da obra.

Figura 6: Sistemas 14 e 15

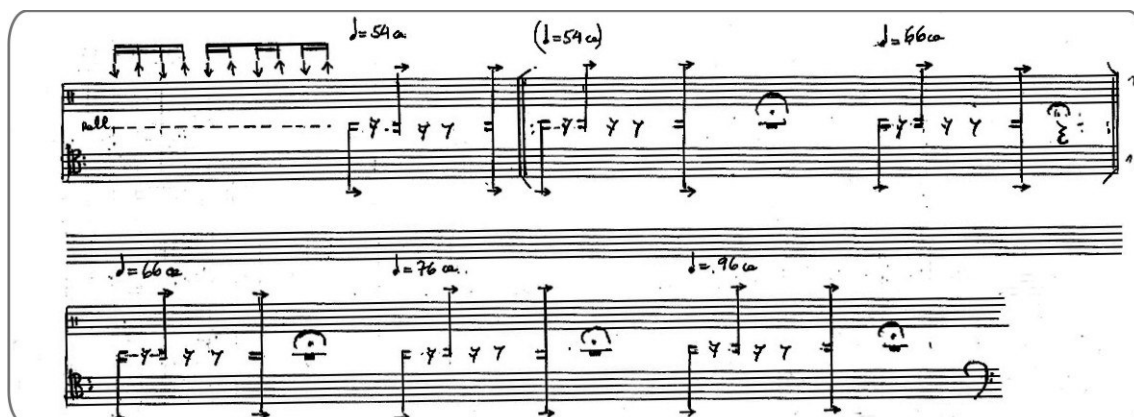


Gráfico contendo as divisões internas da seção e os elementos que atuam nesta partes.

	Sistemas.	Elementos.
Primeira seção	1 ao 15.	1, 2, 3 e passos.
Subseção 1.		
variação 1	1 e início do 2	1.
pequena ponte.	2.	2.
variação 2	2, 3 e 4	1 e 2.
variação 3	5 e 6.	1.
vonte.	6, 7 e 8.	1 e 3.
Subseção 2:		
variação 1.	8, 9 e 10.	1 e passos.
variação 2.	9 e 10.	1, 2 e passos.
pequena ponte.	10 e início do 11.	1 e 2.
Subseção 3:		
variação 1.	11, 12 e 13.	3.
pequena ponte.	13 e 14.	1.
fechamento.	14 e 15.	Passos e pausas.

2.2.2. Segunda Seção.

Ao contrário da primeira seção, onde os músicos atuavam em conjunto, de forma a compartilhar as notas do mesmo discurso sonoro, temos nesta seção o trombone assumindo uma postura mais solística, executando um pequeno grupo de notas de contorno melódico, com acompanhamento rítmico e repetitivo do tamborim, sons que constituem o elemento número 4, em destaque na figura 7. Para o trombone, este trecho é realizado com alternância de utilização da surdina nos trechos rítmicos

de maior movimento sendo que para as notas longas a partitura indica som ordinário.

Figura 7: Sistemas 16 e 17, com destaque para o elemento 4.

The image displays handwritten musical notation for two systems, labeled 16 and 17. Each system consists of two staves. System 16 includes a tempo marking of $\text{♩} = 116 \text{ ca.}$ and various performance instructions such as *scord.*, *ord.*, *gliss.*, *ritmo*, and *simile*. A large black arrow points from the first staff of system 16 to a callout box below, which shows a magnified view of the first staff of system 16. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Após a sua apresentação no sistema 16, inicia-se um processo de variação com inclusão de pequenas pausas, onde a seqüência melódica inicial tocada no trombone é comprimida, passando por um trecho de insistentes repetições onde a seqüência inicial é reduzida a somente duas notas, como podemos observar no final do sistema 19. O processo todo ocorre entre os sistemas 16 e 20.

Para o percussionista tem início a utilização de material pré-gravado, constituído por gravação de nota Sol tocada no trombone em destaque na figura 8, sendo disparada por intermédio do teclado midi ligado ao computador e transportado pelo percussionista. Sobre a nota na partitura aparece o sinal V indicando a difusão do som na caixa localizada no fundo do palco; e o som gravado de ar expirado e

aspirado no trombone, com indicações V e H¹³, para difusão nas caixas de som do palco e do fundo da platéia.

Figura número 8: Sistemas 19 e 20

Nos sistemas 21, 22 e 23 temos um trecho que pode ser considerado uma ponte para o retorno do material pertencente a segunda seção, com reutilização de elementos sonoros da primeira seção.

¹³Do alemão *Vorne*, *Hinter* - frente, trás. O que para o este caso quer dizer no palco e no fundo da platéia.

Figura 9: Sistemas 21, 22 e 23, em destaque o elemento 5.

The image displays three systems of handwritten musical notation, labeled 21, 22, and 23. System 21 (top) features a tempo marking of $\text{♩} = 80 \text{ cm}$ and includes various rhythmic notations and dynamic markings. System 22 (middle) continues the musical sequence. System 23 (bottom) is the focus of a magnified inset below it, indicated by a large black arrow. The inset provides a detailed view of a specific measure in System 23, showing a sequence of notes and rests, with dynamic markings such as 'ord.' and 'gliss'.

Com uma mudança brusca de caráter e andamento no sistema 21 observamos o retorno dos agrupamentos sonoros 1 e 2, realizando um pequeno diálogo, construído através da alternância do elemento 1, variado com a utilização de quiálteras, com o elemento sonoro 2. Nesta ponte os sons do discurso musical são distribuídos entre os dois músicos. A parte do percussionista é constituída por notas de trombone pré-gravadas, sendo difundida na caixa localizada na platéia e no fundo do palco. Para o trombonista, temos notas de som ordinário.

A ponte que serve de ligação para as duas variações do elemento 4 que caracteriza a segunda seção, encerra com o surgimento do elemento sonoro 5, em destaque no sistema 23 da figura 9. Com característica melódica, os impulsos

sonoros que o constituem são partilhados por ambos os intérpretes, surgindo uma única vez durante a obra.

Após duas passagens com notas longas entre os sistemas 23 e 24, chegamos novamente à pulsação de 116 batidas por minuto com o início da segunda variação do elemento 4. Neste ponto temos o retorno do mesmo procedimento já utilizado no início da seção, com pequeno grupo de notas de contorno melódico para o trombone, acompanhado pela percussão que agora alterna ritmo repetitivo no tamborim e sons pré-gravados de trombone.

No sistema 27, temos a volta dos elementos sonoros 1 e 2, após a execução da gravação da nota lá bemol com som de trombone pelo percussionista, no tempo, seguida da nota sol tocada no contratempo pelo trombonista. Com a mudança de andamento para 80 batidas por minuto, os dois elementos passam por variações rítmicas e inclusão de novos sons, como a nota lá bemol e o contínuo inspirar e expirar feito pelo trombone, sonoridade em forte evidência na próxima seção.

Segue-se um longo trecho com sons muito delicados, utilizando apenas passos sonoros e som de ar soprado no trombone apresentados de forma bem rarefeita com a utilização de pausas de longa duração entre as ações. Esta parte vai do sistema 30 aos 32.

No sistema 33 é introduzida uma pequena ponte que também pode ser considerada como o fechamento da seção, pois utiliza fragmentos de praticamente todos os elementos já apresentados de maneira muito condensada, marcando assim o final da segunda e o começo da terceira seção da obra.

Figura 10: Sistemas 30, 31, 32 e 33

The image shows a handwritten musical score for systems 30, 31, 32, and 33. The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass clef. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A handwritten note "Puls (sample)" is visible on the fourth system.

Gráfico contendo as divisões internas da seção e os elementos que atuam nesta parte.

	Sistemas.	Elementos.
Segunda seção:	16 ao 33.	1, 2, 4, 5, passos e pausas longas.
Subseção 1:		
variação 1.	16, 17 e 18.	4.
variação 2.	19 e 20.	4.
ponte.	21, 22, 23 e 24.	1, 2 e 5.
Subseção 2:		
variação 1.	24, 25, 26 e 27.	4 e gravação.
ponte.	27, 28 e 29.	1, 2 e gravação.
fechamento.	30, 31, 32 e 33.	2 e passos sonoros.

2.2.3. Terceira seção.

Esta seção é menos extensa em relação às demais, possui um material próprio e bastante distinto. Temos nesta parte da obra, que começa no sistema 34, os dois instrumentistas trabalhando com a eletrônica.

Figura11: sistema 34, em destaque o elemento sonoro 6.



O percussionista utiliza o som de inspiração e expiração, gravado em diferentes pulsações, notas de curta e longa duração, pré-gravadas com som de trombone e uma gravação ao vivo de escola de samba no carnaval de Antonina.¹⁴ Estes sons serão acionados pelo percussionista, com a utilização de um teclado controlador (ver capítulo 3).

O trombonista utilizará nesta seção um harmonizador (ver capítulo 3), que irá produzir as notas mais graves em grupos de notas simultâneas com 2 e 4 sons, os quais serão acionados em tempo real via computador, no momento em que o trombonista tocar a nota mais aguda destes grupos. Esta intervenção será controlada pelo próprio músico, através de um dispositivo eletrônico, programado para ser acionado na ultima tecla do teclado controlador utilizado pelo percussionista, do lado em que ficará o trombonista (ver capítulo 3 - questão técnica). O trombonista fará a mudança sempre que necessário, seguindo a listagem

¹⁴ Antonina – Cidade litorânea paranaense, onde se realizam desfiles de carnaval da forma tradicional brasileira

da ordem intervalar entre os sons, indicada pelo compositor nas instruções da partitura e que podem ser encontradas juntamente com as instruções para utilização durante a música localizada no capítulo 3.

Nesta seção todas as notas tocadas no trombone estarão utilizando o harmonizador, incluindo as notas de longa duração. O trombonista tocará as notas mais agudas dos grupos simultâneos escritos e o harmonizador fará soar as notas abaixo como um coro de trombones.

É interessante notar que, à exceção do elemento sonoro 7 em destaque na figura 13, todos os sons são gravações ou sons acústicos de trombone. O que torna o timbre do trombone o som predominante nesta seção.

Logo de início no sistema 34 é apresentado praticamente todo o material sonoro utilizado nesta seção, com exceção do elemento sonoro 7, constituído pela gravação do som de escola de samba no carnaval de rua de Antonina. Esta gravação foi realizada pelo próprio autor Chico Mello na cidade paranaense, durante o desfile de rua no ano de 1993, com auxílio de um gravador e um microfone. A utilização do elemento sonoro 7 neste ponto, faz referência ao material sonoro que virá na próxima seção, com rápida apresentação no sistema 38 e novamente no sistema 40.

O discurso musical é formado em sua maioria por grupos sonoros verticais, tocados com subdivisão rítmica ou em notas de longa duração, sobre as diferentes pulsações das respirações gravadas.

A partir deste trecho, até o sistema 77, na sexta seção, os músicos permanecem parados, pois não há indicação de passos sonoros na partitura.

Figura 12: Sistemas 35 e 36

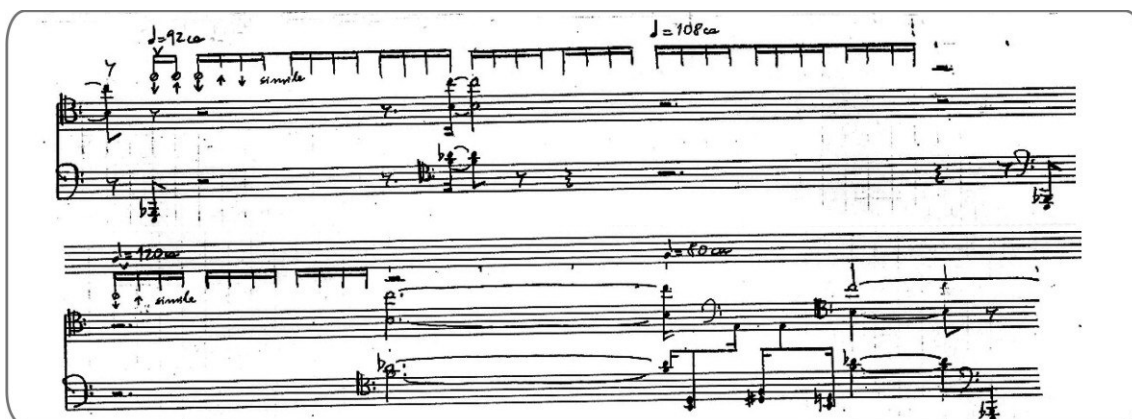


Gráfico contendo as divisões internas da seção e os elementos que atuam nesta parte.

	Sistemas.	Elementos.
Terceira seção:	34 ao 40.	6 e 7.
variação 1.	34 ao 38.	6 e 7.
variação 2.	38 ao 40.	6 e 7.

2.2.4. Quarta seção.

Iniciando no sistema 41, esta seção é desenvolvida utilizando como suporte um *ostinato* rítmico de tempo e contratempo, resultante de impulsos sonoros tocados ou acionados pelos dois intérpretes de forma alternada entre eles.

Figura 13: Sistemas 41, 42 e 43, com elemento 8 à esquerda, elemento 9 à direita e abaixo o elemento 7.

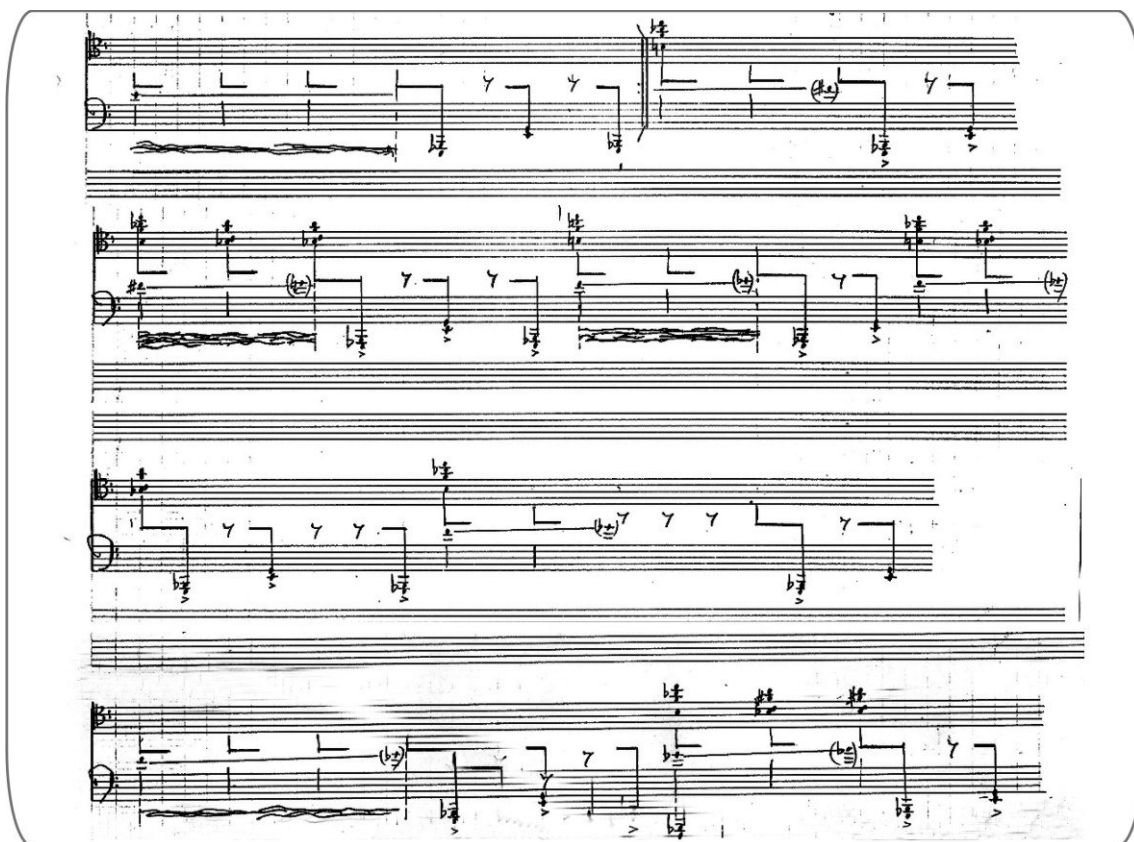
The image shows a handwritten musical score for systems 41, 42, and 43. The score is written on staves with treble and bass clefs. It includes tempo markings like "♩ = 80 a" and "simile". There are also performance instructions in German, such as "Posaune Melodie mit Dämpfer (Sord.)" and "Pos. Melodie ohne Dämpfer, 1/4 Ton höher (ord., 1/4 Ton+)". The score is divided into sections by large curved arrows. The bottom section is labeled "ANTONINA" and "Sord.".

Este *ostinato*, sobre o qual estará apoiada toda a movimentação sonora desta quarta seção, que é dividida em 5 subseções, é o elemento sonoro 8. Constituído por sons simultâneos criados pelo harmonizador a partir do som mais agudo tocado pelo trombonista, alternando com sons simultâneos de trombone pré-gravados tocados pelo percussionista.

Sobre este *ostinato* ocorrem intervenções com som natural pelo trombonista e intervenções eletrônicas por ambos os intérpretes. O percussionista aciona simultaneamente agravação de melodia tocada em um trombone do elemento sonoro 9, com interferências na afinação realizadas durante o desempenho ao vivo utilizando o dispositivo do teclado controlador chamado *pitch bend*. A partir do sistema 43, o trombonista toca notas de longa duração com efeito de *glissando* descendente e sons simultâneos via harmonizador de curta e longa duração, ao mesmo tempo em que aciona uma gravação do som do desfile de carnaval de rua de Antonina ou elemento sonoro 7. Nas intervenções em que o trombonista utiliza este elemento, não aparecem as indicações V ou H, o que significa que a difusão será nas duas caixas de som ao mesmo tempo.

A forma de escrita nesta seção baseia-se na semínima como unidade de tempo; a contagem é apoiada em barras verticais escritas durante toda a seção. Quando aparece juntamente uma barra horizontal e voltada para cima, trata-se do tempo, que deve ser tocado pelo percussionista, e quando a barra horizontal aponta para baixo, é o contratempo que deve ser tocado pelo trombonista. No caso de uma parte escrita apenas com sons de longa duração, as barras verticais aparecem em tamanho pequeno, como podemos observar no sistema 46, e têm a função de marcação dos tempos da contagem. Quando temos na partitura o surgimento de pausas, estas passam a substituir as barras exigindo maior cuidado dos intérpretes na questão leitura, como podemos observar na quarta variação, entre os sistemas 50 e 54.

Figura 14: Sistemas 50, 51, 52 e 53



Esta é a única seção da obra que se apóia na mesma pulsação metronômica do início até o final, utilizando pulso contínuo em 80 batidas por minuto.

A quinta e ultima variação desta seção tem como característica principal o discurso sonoro mais rarefeito pela utilização de pausas e sons de longa duração para o trombonista e poucas intervenções do percussionista. Esta subseção vai do sistema 50 ao 62.

O final desta variação, que também é o final da quarta seção da obra, é marcada pelo silêncio do percussionista, enquanto que o trombonista tocará uma nota fá sustenido, seguido de *glissando* descendente de longa duração. Nos dois últimos tempos desta seção, o trombonista realiza um *glissando* rápido entre as notas ré sustenido para sol sustenido. Paralelamente este acionará a gravação com o elemento sonoro 7, marcando o final da quarta seção.

Com uma súbita mudança de andamento de 80 para 60 batidas por minuto, inicia a quinta seção como podemos ver na figura 15, sistema 63.

Gráfico contendo as divisões internas da seção e os elementos que atuam nesta seção.

	Sistemas.	Elementos.
Quarta seção:	41 ao 62.	7, 8 e 9.
variação 1.	41 ao 44.	7, 8, e 9.
variação 2.	44 ao 48.	7, 8 e 9.
variação 3.	48 ao 50.	7, 8 e 9.
variação 4.	40 ao 55.	7 e 8.
variação 5.	55 ao 63.	7 e 8.

2.2.5. Quinta seção.

A quinta seção inicia com o retorno da rítmica do samba, através do reaparecimento do elemento sonoro 1, o que também significa uma volta à utilização do tamborim e caixa de fósforos pelo percussionista.

Figura 15: Sistemas 63 e 64. Em destaque o elemento sonoro 10.

Nesta figura observamos a passagem da quarta para a quinta seção, onde temos a volta do ritmo de samba pelo percussionista seguido do grupo sons simultâneos de longa duração tocados pelo trombonista com suporte no harmonizador.

Este retorno não significa uma nova exposição do material sonoro das primeiras seções e sim uma reutilização dos mesmos, pois a forma de organização

deste material nesta seção é bastante diferente. Vemos também no sistema 64 a apresentação do elemento sonoro 10, constituído pela gravação do ritmo de samba tocado na caixa de fósforos com andamento duplicado.

Esta seção se caracteriza também pela sequência de trocas bruscas de padrão na contagem rítmica, bem como trocas frequentes na pulsação. O discurso segue com o elemento sonoro 1, sofrendo contrações e adição de elementos sonoros já anteriormente apresentados. As repetições de 6 vezes no sistema 66 e 7 vezes no sistema 68 colaboram de maneira a reafirmar o elemento 1, principal elemento da obra.

Figura 16: Sistemas 65, 66, 67 e 68

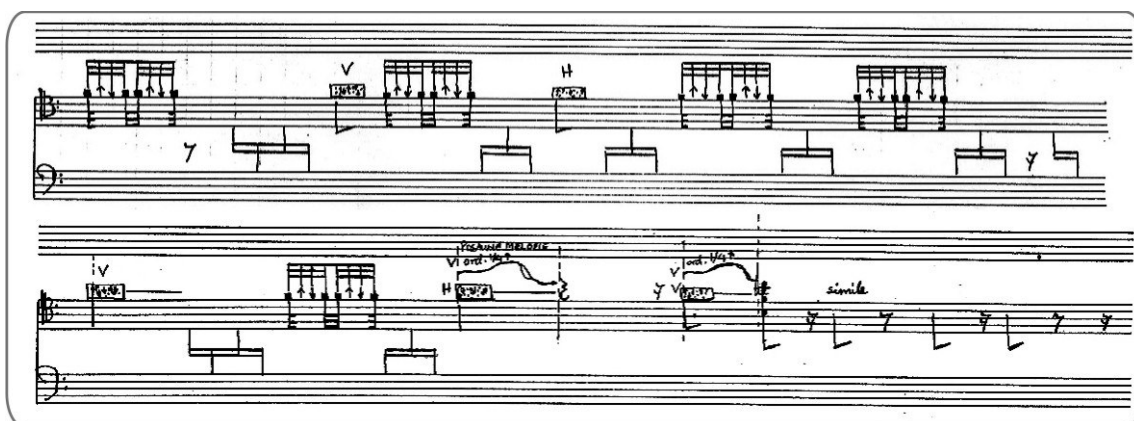
The image displays a handwritten musical score for systems 65, 66, 67, and 68. The score is written on five staves. System 65 (top) features a complex rhythmic pattern with notes and rests, marked with '5F' and '7F'. System 66 (second staff) shows a sequence of notes with '5F' and '3F' markings, and a bracket indicating '6x (ocell bis J=80cm)'. System 67 (third staff) includes a section marked 'rall' and a tempo change to 'J=63cm'. System 68 (fourth staff) features a sequence of notes with '5F' and '6F' markings, and a bracket indicating '7x'. A fifth staff at the bottom, enclosed in a box, repeats the '6x (ocell bis J=80cm)' sequence. Arrows indicate the flow from system 65 to 66, 65 to 67, and 66 to 68.

Nesta seção, nenhum trecho se mantém por muito tempo sem a ocorrência de alteração, resultando assim em variações de menor duração em relação às seções anteriores.

A utilização do elemento sonoro 1 sugere logo no início uma retomada as idéias musicais da primeira seção, situação esta que não se caracteriza por intervenção de pequenas passagens, onde é possível notar a presença dos materiais sonoros usados na construção do discurso na terceira e na quarta seção, porém com seus sons trocados. Estes procedimentos utilizados pelo compositor colaboram para que a quinta seção se conecte com as seções 1, 3 e 4. Os agrupamentos sonoros interligados por sons, notas ou pausas de longa duração nas primeiras seções, agora mudam bruscamente com a alteração de andamento e adição de pausas e notas de curta duração.

Para o percussionista, além da reutilização do tamborim caixa de fósforos com seu elemento sonoro característico, há também a utilização de material acionado eletronicamente. A gravação do ritmo de samba tocado na caixa de fósforos, com pulsação metronômica acelerada, utilizada pela primeira vez no sistema 64, passa a ser tocada simultaneamente a gravação de melodia de trombone com efeito de distorção a partir do sistema 72, utilizando o dispositivo *pitch bend* do teclado controlador, realizando alterações de quarto de tom na afinação das notas gravadas.

Figura 17: Sistemas 71 e 72



Nesta seção o trombone alterna a utilização de grupos de sons simultâneos construídos a partir do harmonizador com notas longas, tocadas com som ordinário, utilizando efeito de *glissando*.

Gráfico contendo as divisões internas da seção e os elementos que atuam nesta parte.

	Sistemas.	Elementos.
Quinta seção:	66 ao 76.	1, 2, 3, 8, 9 e 10
variação 1.	63 ao 66.	1, 2 e 10
pequena ponte.	67.	1 e 2.
variação 2.	68 e 69.	1, 2, 3 e 10.
variação 3	70 ao 72.	3, 8, 9 e 10.
variação 4.	73 e 74.	1, 8 e 10
fechamento.	75 e 76.	1, 3, 6, 8 e 10

2.2.6. Sexta Seção.

A característica principal desta seção é a utilização por ambos os intérpretes de grupos de sons simultâneos de dois, três e quatro sons. Diferente da quarta seção onde estes sons simultâneos são utilizados em um plano sonoro sobre o qual acontecem diferentes eventos, nesta seção eles funcionam como o material sonoro para estruturação de todo o discurso, com os dois intérpretes tocando fragmentos do mesmo discurso sonoro de forma alternada.

Figura: 18 Sistemas 77, 78 e 79

The image displays a handwritten musical score for three systems, labeled 77, 78, and 79. The notation is written on three systems of staves. The first system (77) begins with a tempo marking $\text{♩} = 69 \text{ ca}$ and a key signature of two flats. It includes a *simile* marking and a large black arrow pointing to the first staff. The second system (78) continues the notation with various dynamics like *sf* and *f*. The third system (79) includes a *Sord.* marking and a large black arrow pointing to the end of the system. A separate box at the bottom right shows a detail of the *Sord.* section with a wavy line above the staff.

No final do sistema 79, o trombonista apresenta o elemento sonoro 11, em destaque abaixo na figura 18, um agrupamento sonoro de contorno melódico, que tem neste local sua única apresentação nesta forma durante toda a obra. Este é apresentado simultaneamente ao elemento 9, gravação da mesma melodia tocada no trombone com o timbre modificado pela utilização de *surdina* do tipo *plug*. Este elemento é apresentado com intervenção na afinação, realizada pelo percussionista.

Figura 19: Sistemas 80, 81 e 82.

Logo após, no sistema 80, observamos o reinício da caminhada em novo sentido, agora com os dois músicos andando para trás, gesto sonoro representado pelas pequenas setas acima do sistema para o percussionista e abaixo para o trombonista. Os dois instrumentistas voltam a caminhar na direção inicial somente no sistema 84, mesmo assim, mudando constantemente de direção até o final da seção e da obra.

Apesar de utilizar poucos elementos, no sistema 84 inicia-se uma subseção com rápidas aparições de fragmentos que lembram a primeira seção. Pela maneira

como o compositor organizou o trecho que vai do sistema 84 ao 89, é possível observar como uma preparação para o fechamento, o qual ocorre a partir do sistema 89, com a atividade sonora diminuindo pouco a pouco, dando lugar a atividade cênico-sonora do caminhar, nas duas direções utilizadas durante a obra.

Figura 20: Sistemas 91 ao 94

No sistema 94, um solo do trombone utilizando som de ar inspirado e expirado, marcando o final da caminhada.

Gráfico contendo as divisões internas da seção e os elementos que atuam nesta parte.

	Sistemas.	Elementos.
Sexta seção:	77 ao 84.	6, 7, 9 10, 11 e passos.
variação 1.	77 ao 79.	6 e 9.
pequena ponte.	79 e 80.	9 e 11.
variação 2.	80 ao 84.	6, 7, 10 e passos.
fechamento da obra.	84 ao 94	1, 2, 6, 7, 9, 10 passos.

2.3. A questão cênica visível na obra.

Visualmente esta obra inicia com um quadro delineado pela luz, perfazendo uma espécie de estrada ou caminho na escuridão, conforme indicação do compositor na partitura. À direita do ponto de vista da platéia, no início deste espaço recortado pela ação da iluminação, os dois músicos estarão parados e imóveis, lado a lado em contato ombro no ombro em silêncio. A luz deve iluminar os dois com muita clareza, pois suas expressões tranquilas e com serenidade devem aparecer, com os olhares alinhados para frente.

Quando a luz acende, forma-se um percurso em diagonal que inicia no fundo do palco à direita da platéia e termina na boca de cena à esquerda. O percurso deve conter aproximadamente 10 metros de extensão, feito de maneira a recortar e reduzir o palco a uma estrada imaginária, ocultando assim as caixas de som que estarão localizadas no fundo do palco e no fundo da platéia. Esta localização das caixas proporcionará ao público a sensação de espacialização do som, que em alguns momentos da apresentação serão executados visivelmente no palco, embora os sons venham de outras direções.

O trombonista está neste momento com seu instrumento em posição tradicional, pronto para tocar. Este instrumento terá além do mecanismo tradicional, um microfone fixado na entrada da campana. A ligação com o computador será por intermédio de um cabo.

O percussionista trará, pendurada por alças, uma mesa portátil do tipo baleiro, muito utilizada para vender balas e outros pequenos objetos de forma ambulante no

interior de teatros e cinemas ou mesmo nas ruas de cidades brasileiras. Sobre esta mesa está instalado um teclado controlador, um instrumento eletrônico com um pequeno teclado em forma de piano, utilizado para disparar as gravações programadas. A ligação com a mesa de som e com o computador será através de um fio que sairá por trás do músico, da mesma forma que acontecerá com o trombonista. O percussionista utilizará também um instrumento de percussão, um tamborim de escola de samba com quatro caixas de fósforos fixadas a ele. Da parte da frente da mesa sai um dispositivo que serve como estante para a partitura. Os músicos estão em contato físico, ombro a ombro e devem procurar permanecer nesta posição até o final da música, pois o projeto cênico da obra depende desta formação, como podemos observar nas instruções do compositor encontradas na página 2 da partitura:

Os dois intérpretes devem executar a peça lado a lado, bem próximos, se possível com algum contato corporal (ombro com ombro ou braço com braço). Com exceção dos passos e do movimento natural para a execução musical, outros movimentos corporais devem ser evitados ao máximo. Pausa musical corresponde também a pausa visual (congelar). No início os intérpretes se posicionam à direita/fundo do palco (do ponto de vista do público), aos poucos vão se dirigindo ao centro (diagonal), encerrando a peça na esquerda/frente. (sempre seguindo pela diagonal.)

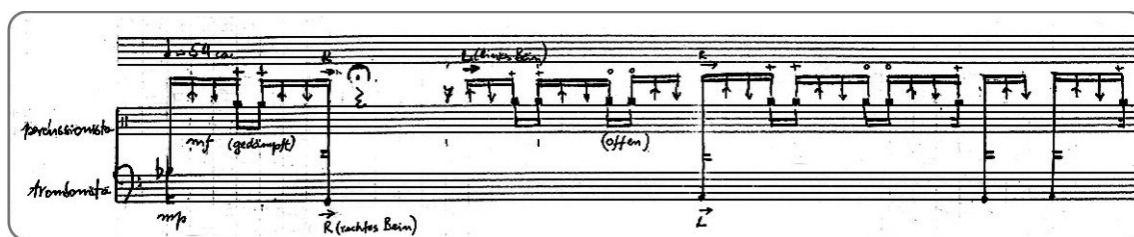
(Chico Mello. Única instrução sobre a cena, localizada no início da partitura).

2.3.1. Ordem das cenas.

2.3.1.1. Cena 1: Caminhar.

Os dois instrumentistas começam a tocar um trecho bastante curto, dando o primeiro passo juntos, coincidindo a emissão da última nota com o passo pela perna direita, voltando a congelar a cena em uma pausa com *fermata* longa. Este deve ser um passo bastante curto, de no máximo 15 centímetros.

Figura 21: sistema 1



Nos primeiros quatro sistemas, o ato de caminhar está totalmente associado ao início e ao fechamento das sequências sonoras, justamente onde se encontram os acentos rítmicos. O ato de caminhar é sonoro e atua dentro da estrutura rítmica da música.

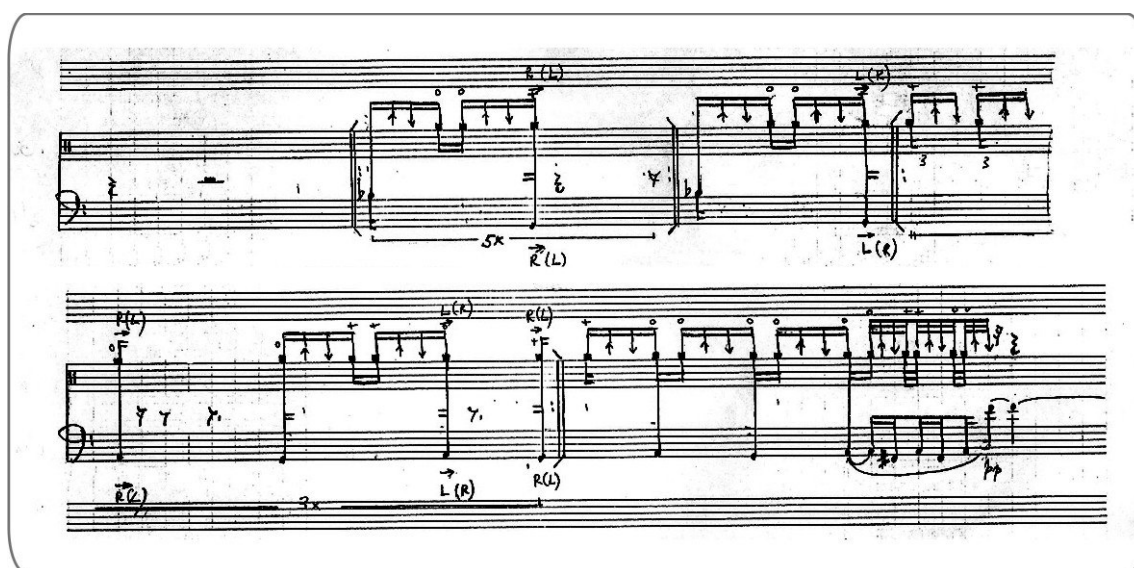
Figura 22: Sistemas 1, 2, 3 e 4

Handwritten musical score for Systems 1, 2, 3, and 4. It consists of four systems of two staves each: Percussion (Percussionista) and Trombone (Trombonista). The time signature is 6/4. The Percussion part includes dynamic markings like *mf* (gedämpft) and *mp*, and includes the instruction *Offen*. The Trombone part includes the instruction *R. (rechtes Bein)*. There are various musical notations including notes, rests, and arrows indicating movement.

Na primeira parte as variações acontecem de forma discursiva, com texto musical fluente e os passos cênico/sonoros funcionando coreograficamente como acento. A partir do final do sistema 4, o discurso é seccionado por pausas e repetições de pequenos trechos por cinco e três vezes consecutivamente, trazendo

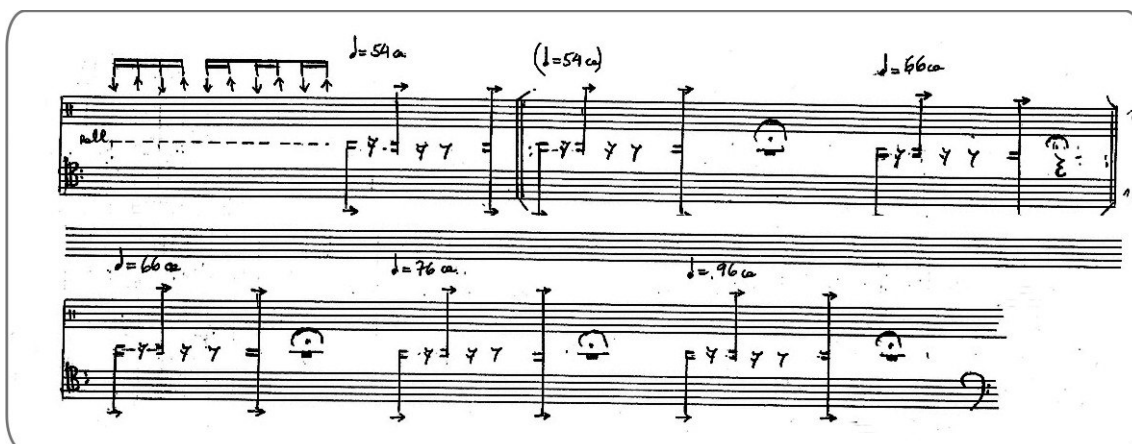
a sensação de que a fluência musical parou, mas a parte cênica, ou o ato de caminhar continua acontecendo na mesma direção e fluente. As repetições de pequenos trechos de forma insistente representam apenas o caminhar, como acontece na meditação *kin hin* de forma repetitiva e concentrada, portanto sempre da mesma forma. Neste caso, cenicamente não estão representando a repetição de um trecho e sim a continuidade da caminhada.

Figura 23: Sistemas 5 e 6



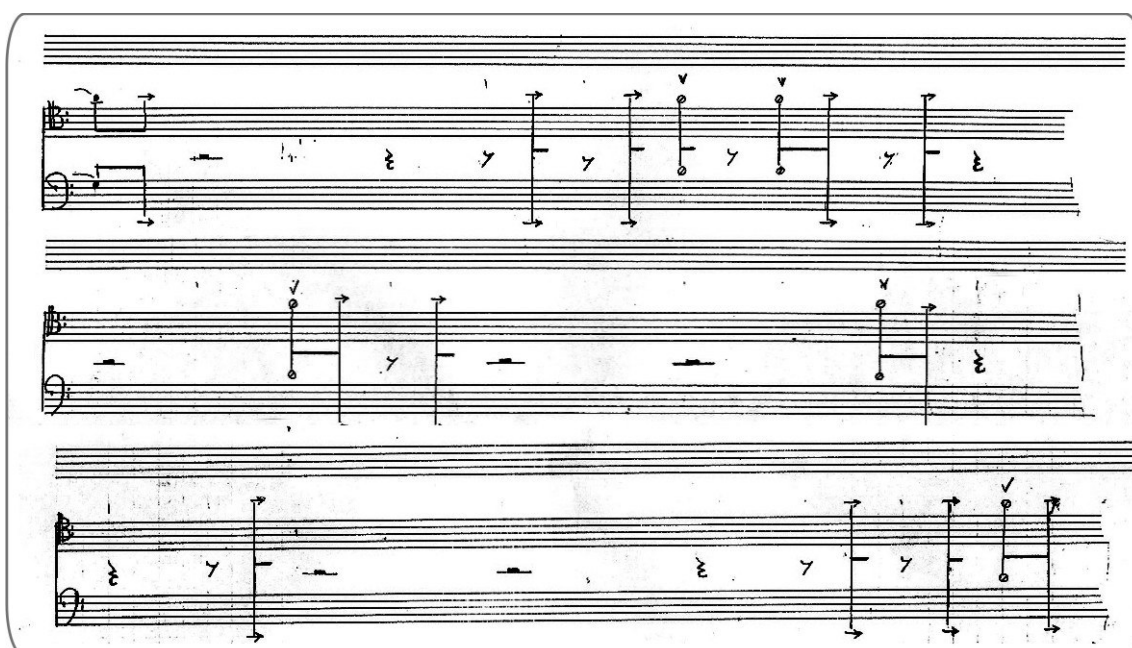
Nos sistemas 14 e 15, temos uma passagem realizada apenas por passos sonoros, numa movimentação cênica realizada em cinco lances; a cada nova intervenção, segue-se uma fermata e pulsação mais rápida. Um acelerando cênico que termina com a entrada de outra seção com pulsação metronômica mais acelerada que a seção anterior.

Figura 24: Sistemas 14 e 15



Durante a parte que vai do sistema 16 ao 30 os músicos permanecem parados, ficando a movimentação cênica por conta da espacialização do som iniciada no sistema 20, com a utilização da eletrônica ao vivo. Os intérpretes voltam a se movimentar no sistema 30, com seu caminhar, respirar e parar. O movimento é repetido por cinco vezes sem alteração de pulsação.

Figura 25: sistemas 30, 31 e 32



A espacialização sonora realizada com a colocação das caixas de som ao fundo do palco e ao fundo da platéia, somada as intervenções acústicas no palco pelos intérpretes, traz além da sensação auditiva do deslocamento sonoro, um jogo cênico. O espectador estará vendo o intérprete fazer a mímica ou gesto de tocar seu instrumento no palco, enquanto que o som virá de outra direção. Neste caso a espacialização sonora é utilizada também como função cênica, trabalhando com visão real da ação dos intérpretes interagindo com fontes sonoras vindas de diferentes direções, remetendo a outras possibilidades de espaços imaginários. Uma experiência que dependerá da participação da platéia, na construção deste imaginário. Um conceito de audição participativa já defendida por John Cage:

“A maioria das pessoas pensa que quando ouve a apresentação de uma música, não está fazendo nada, mas que algo está sendo feito para eles. Isto não é mais verdade, e nós temos que organizar nossa música, nossa arte, nós temos que organizar tudo, eu acredito, de forma que pessoas percebam que eles estão fazendo isto, e não que algo está sendo feito a eles”.

(CAGE, *apud* NYMAN, 1999, p. 24)¹⁵

2.3.1.2. Cena 2: Meditação.

Nesta parte da música que compreende os sistemas 34 e 40, temos uma seção com uma possível referência a prática que é muito importante na meditação oriental, o ato de respirar.

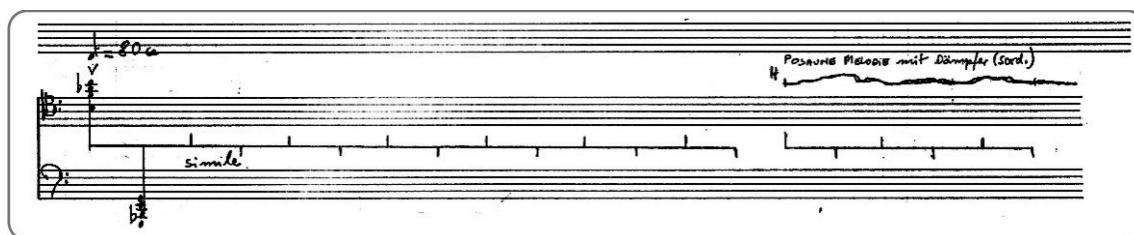
Contracenando com os sons da gravação de ar expirado e inspirado no trombone, temos sequências sonoras tocadas ou gravadas com sons de longa duração no trombone. Nesta parte as notas de longa duração lembram o som do *dung-chen*, instrumento musical em forma de trompa de tamanho bastante longo, tocadas pelos monges tibetanos.

No trecho que segue a partir do sistema 41, o discurso musical se desenvolve de maneira fluente e contínua, com intervenções sonoras de forma distorcidas e

¹⁵ Most people think that when they hear a piece of music, they're not doing anything but that something is being done to them. Now this is not true, and we must arrange our music, we must arrange our art, we must arrange everything, I believe, so that people realize that they themselves are doing it, and not that something is being done to them.

inesperadas, pode-se observar um desequilíbrio atuando sobre uma estrutura perfeitamente equilibrada, representado pelo *ostinato* seguro e marcante, sobre o qual os eventos passam como ondas.

Figura 26: sistema 41



2.3.1.3. Cena 3: Caminhar em duas direções.

No sistema 80 temos o retorno da movimentação cênica. Os dois intérpretes caminham juntos para traz, simultaneamente aos impulsos sonoros emitidos por ambos.

A partir do sistema 84 os dois intérpretes passam a caminhar para os dois sentidos. Um trecho de mudanças frenéticas, repetições e uma contagem muito complexa que dificulta a compreensão musical por parte da audiência, trazendo a atenção para a movimentação cênica, com mudanças rápidas e inesperadas prendendo a atenção pelo potencial cômico da seção, de tal forma que a atividade sonora diminui pouco a pouco sua interferência, tornando-se esparsa, porém, a atividade cênica mantém-se com a mesma frequência de intervenções. A música vai pouco a pouco se tornando mais silenciosa como no começo, mas com grande atividade dos intérpretes trocando frequentemente de direção no ato de caminhar.

A movimentação é interrompida subitamente no sistema 94, dando lugar a um longo suspirar no trombone, chegando ao final da caminhada.

A imagem deve congelar por alguns segundos, o tempo suficiente para a assimilação do final pela audiência, aí então a luz poderá ser apagada.

CAPÍTULO 3

3. Relato da preparação

A forma de preparação utilizada neste trabalho visa otimizar a montagem da obra incluindo a procura de estratégias de estudo com o propósito de diminuir o desgaste físico de uma preparação longa, reduzindo o espaço de tempo entre o início do trabalho e a sua apresentação pública.

Uma obra de teatro musical geralmente prevê a utilização de recursos cênicos disponíveis apenas em salas de espetáculo. A utilização destes recursos no ensaio exige o aluguel do espaço com equipamento e profissionais para operá-los. Portanto não é possível gastar-se um tempo muito extenso para o trabalho com a obra no palco. A preparação deverá começar bem antes, com uma análise da obra para o conhecimento de todos os conceitos e parâmetros contidos na partitura. A partir de então a busca será por estratégias para estudo da obra visando a decodificação acurada do texto musical, a memorização e a preparação dos movimentos previstos.

Considerando-se a decodificação da escrita contida na partitura, os compositores que trabalham na linha do teatro musical costumam incorporar algumas particularidades na grafia, o que resulta em uma escrita bastante complexa em algumas partes, tornando necessário um minucioso trabalho de decodificação da parte de cada instrumentista anterior à primeira execução em conjunto, já na fase dos ensaios.

Este trabalho antecipado é de grande importância para o entendimento e a memorização do texto musical, uma vez que a decodificação equivocada de um trecho neste estágio pode atrapalhar um bom desempenho, mesmo após este equívoco ser corrigido. No caso, o músico acaba conhecendo obrigatoriamente duas formas de realização para o mesmo texto musical e no momento do desempenho, quando depende muito da sua memória, este fato poderá lhe trazer dúvidas.

Para entender melhor os processos de decodificação e memorização de trechos musicais temos que conhecer um pouco sobre os sistemas envolvidos nestas práticas. A este respeito Lehmann e McArthur (in PARNCUTT.; McPHERSON, 2008.), investigam os sistemas e habilidades envolvidas no processo

de leitura e decodificação musical, apontando que estas são possíveis de conseguir através do treinamento organizado e um bom conhecimento musical.

A prática organizada e regular de estudo individual, com suporte na análise da partitura e partindo da memorização da rítmica e também da forma como são encadeados os eventos musicais da obra, possibilita diminuir o tempo gasto para o ensaio, e conseqüentemente o desgaste físico dos músicos.

3.1. A Partitura.

3.1.1. A questão rítmica da obra.

A questão rítmica nesta obra é muito característica e em alguns pontos bastante sofisticada. Tendo como principal dificuldade para uma decodificação fluente, em primeira leitura, a grande ocorrência de mudanças nos padrões de contagem rítmica e de pulsações metronômicas. Podemos encontrar em uma mesma sequência musical grupos rítmicos de duas a cinco semicolcheias de igual valor, permeadas por diferentes pausas de curta e de longa duração. Estas variações na contagem rítmica aparecem em partes do discurso com acentuações características de samba, exigindo bastante atenção e estudo para uma leitura fluente. Soma-se o fato de que nesta obra nenhum material é repetido em outras partes da mesma forma que foi executado anteriormente, o que dificulta bastante a memorização.

É o caso da primeira seção, que vai do sistema 1 ao 15. Nesta parte os intérpretes trabalham conjuntamente no discurso sonoro. O fator que traz maior dificuldade para realização do trecho é a relativa dependência de cada músico em relação à parte do outro. Por esta razão, é necessário que ambos leiam na partitura o ritmo geral selecionando suas intervenções pela memória adquirida no estudo prévio.

No restante da obra, podemos observar diferentes formas de utilização da rítmica do samba, seja ela na estrutura rítmica do discurso musical, ou presente nas gravações com trechos de música de trombone ou carnaval de rua.

Visando esclarecer estas questões e facilitar a memorização das nuances do texto musical, foi realizado uma planificação da parte rítmica juntamente com a dinâmica correspondente, retirando a princípio os sinais que caracterizam os diferentes sons e sua distribuição entre os intérpretes.

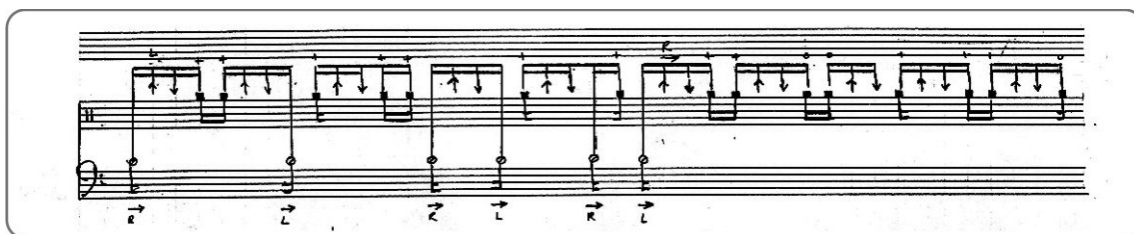
Este estudo prévio a partir da planificação rítmica, a qual está disponível nos anexos, foi um trabalho básico e como tal imprescindível, qualquer músico profissional ou não que resolva executar esta obra seguindo corretamente suas indicações, terá de fazer um trabalho semelhante.

O trabalho essencialmente rítmico deverá ser realizado principalmente nos trechos que exigem especial atenção, os quais serão apontados com o auxílio de figuras contendo os trechos correspondentes. É importante dizer que apesar do trabalho particularizado em alguns trechos de especial dificuldade, é muito importante que os intérpretes adquiram um bom conhecimento da fluência rítmica da obra como um todo.

3.1.1.1. Primeira seção.

No sistema de número 3, figura 27, encontramos um pequeno trecho utilizando subdivisões rítmicas com grupos de dois, três e quatro semicolcheias. O grau de dificuldade neste trecho aumenta em função da distribuição dos sons entre os dois músicos e o acréscimo dos passos sonoros.

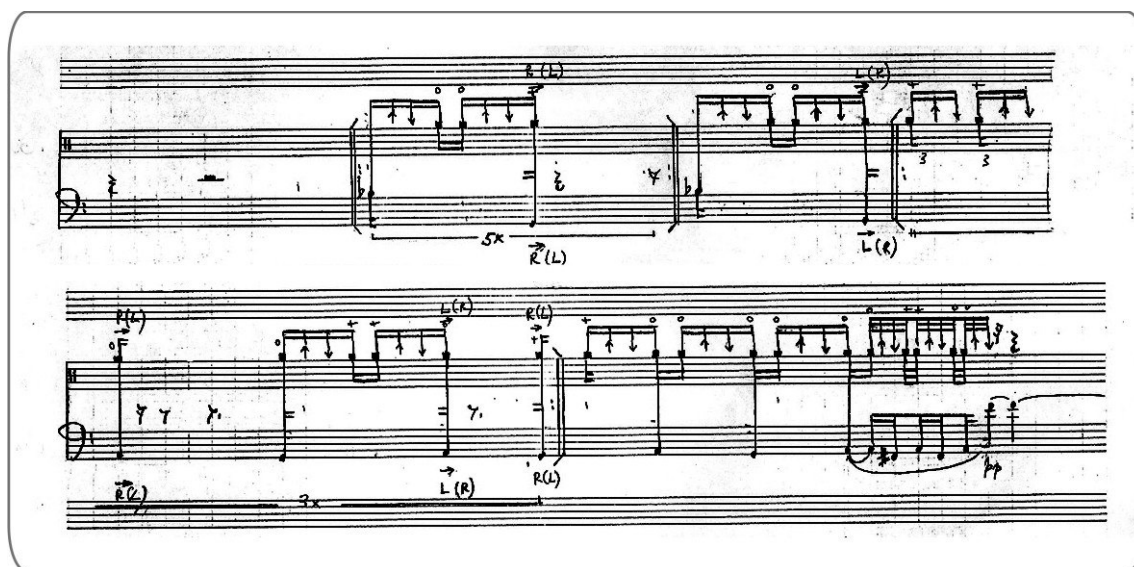
Figura 27: Sistema 3.



Nos sistemas 5 e 6 da figura 28, temos dois trechos com repetições onde ocorre uma instabilidade métrica causada pela contagem ímpar das pausas em relação a métrica da fórmula rítmica do samba, frente ao número de repetições dos

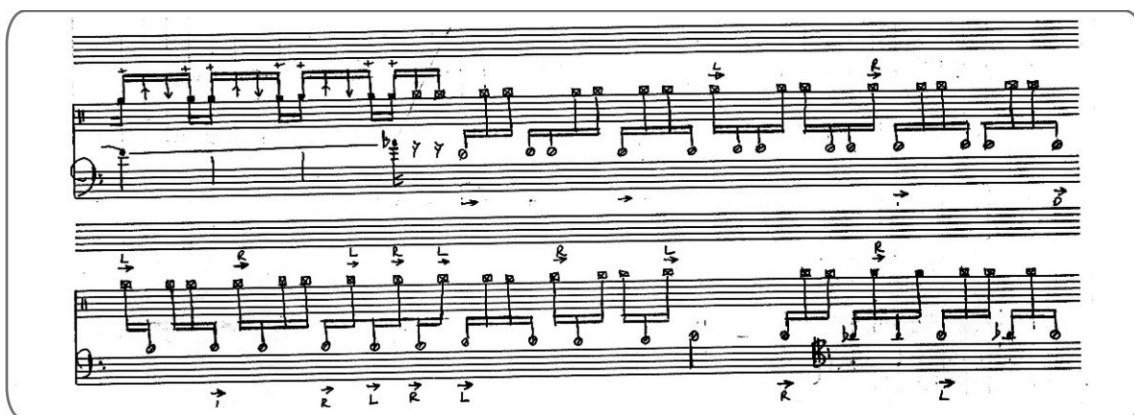
trechos. Em ambos os casos a memorização da contagem do trecho como um todo, parece ser o melhor caminho. Considerando as repetições como sequência do discurso musical e não apenas repetição de uma célula, será possível realizá-los com perfeição.

Figura 28: Sistemas 5 e 6



Nos sistemas 8 e 9 da figura 29 temos outro trecho, desta vez mais longo que os anteriores, onde a memorização prévia da contagem deve ser realizada com a planificação rítmica, tornando mais clara a divisão métrica para a posterior distribuição dos sons entre os dois músicos. Questão muito delicada nesta sequência musical, que exige uma prática organizada com apoio na memória.

Figura 29 – sistemas 8 e 9.



3.1.1.2. Segunda seção.

Possui uma rítmica construída sobre sinais de marcação dos tempos, em forma de pequenas barras colocadas sobre ou entre os dois pentagramas de cada sistema. Quando a parte da percussão esta em atividade, a marcação dos tempos é baseada na sua escrita. Porém é necessária atenção no final do sistema 17, em que a última barra que corresponde à marcação do tempo tem valor de semínima e esta escrita na parte correspondente ao percussionista, mas para o trombone o último pedaço tem três colcheias escritas. Como o percussionista está em pausa sonora e cênica, basta que este siga a parte do trombone, mas é preciso estar atento à contagem para a nova entrada a seguir.

Figura 30 : Sistema 17



Um trecho onde a leitura em conjunto é um pouco caótica em função da forma que está escrita está localizado nos sistemas 21, 22 e 23. Neste caso, o estudo com a planificação rítmica poderá esclarecer possíveis dúvidas.

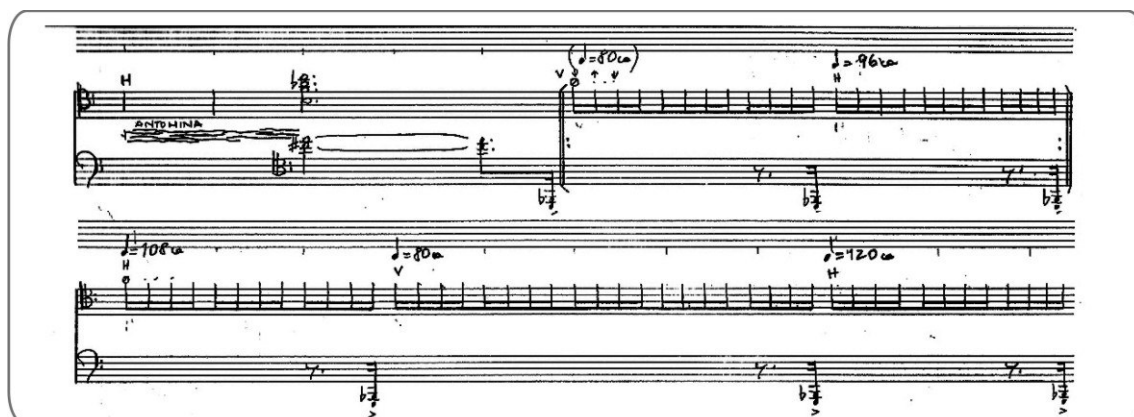
Figura 31: Sistemas 21, 22 e 23

3.1.1.3. Terceira seção.

Nos sistemas 34 ao 40 há muita utilização da eletrônica por ambos instrumentistas, tem como característica principal a mudança constante da pulsação metronômica, sempre de forma brusca e bastante contrastante. Estas mudanças são operadas com apoio nas gravações de som aspirado e expirado no trombone com diferentes pulsações.

Como podemos observar nos sistemas 38 e 39 da figura 32, o trombonista precisará interagir com as gravações em diferentes pulsações, tocando subdivisões do tempo, a uma distância aproximada de dez metros de cada caixa de difusão do som. Serão duas caixas, uma localizada ao fundo do palco e outra ao fundo da platéia, o que exige um intenso trabalho auditivo de adaptação ao tempo de propagação do som na sala onde estará sendo realizada a montagem da obra.

Figura 32: Sistemas 38 e 39



3.1.1.4. Quarta seção.

Esta seção da obra traz dificuldade de ordem rítmica para a manutenção da pulsação constante. Os músicos tocam um *ostinato* dividindo cada tempo da seguinte maneira: na primeira metade do tempo a gravação de um grupo de notas simultâneas com som de trombone, tocada pelo percussionista e na segunda parte ou contratempo, um grupo de notas realizadas com ajuda do harmonizador, tocadas pelo trombonista. Sobre este *ostinato* acontecem intervenções de ambos, disparando gravações ou emitindo notas, com duração estabelecida, as quais serão difundidas em duas caixas de som colocadas em diferentes pontos da sala. A preparação deste trecho também requer atenção com relação à distância entre os músicos e as caixas, para que pequenos atrasos rítmicos resultantes da propagação do som no ambiente não prejudiquem sincronia da execução em conjunto.

O percussionista precisará programar em seu teclado a gravação das melodias de trombone próximas do dispositivo *pitch bend*, localizado no lado esquerdo do teclado, com o qual serão feitas as alterações de quarto de tom, ao mesmo tempo irá disparar gravações de grupos sonoros simultâneos, desempenhando também a função de marcação dos tempos do *ostinato*.

O trombonista deixará de fazer sua parte do *ostinato* nos momentos em que estiver emitindo notas longas com *glissandos* de pequena extensão. Mas ao mesmo tempo precisará disparar uma gravação do carnaval de rua, que terminará junto com a nota executada no trombone. A contagem rítmica neste trecho sem dúvida é um fator que requer um acompanhamento visual constante pelos dois músicos.

3.1.1.5. Quinta seção.

A partir do sistema 63, podemos observar a parte da obra de maior complexidade rítmica, acentuada pela inclusão de sinais gráficos das gravações em meio à escrita musical tradicional.

O primeiro trecho está localizado no final do sistema 65 onde temos uma sequência sonora com encadeamento de pequenos grupos de 2, 3, 4 e 5 semicolcheias. A seguir no início do sistema 66, ouve-se uma sequência que alterna pequenos grupos de quatro sons e silêncio com contagens de 5 e 3 semicolcheias, com a forma de contagem das pausas escrita na partitura pelo compositor. A complexidade aumenta em função das seis repetições indicadas para o trecho, que está em tempo metronômico de 60 batidas por minuto, e deve chegar a 80 batidas por minuto no final do trecho, por meio de um grande acelerando. Sem dúvida um trecho que requer grande concentração e preparação prévia, onde a planificação dos ritmos poderá facilitar o trabalho.

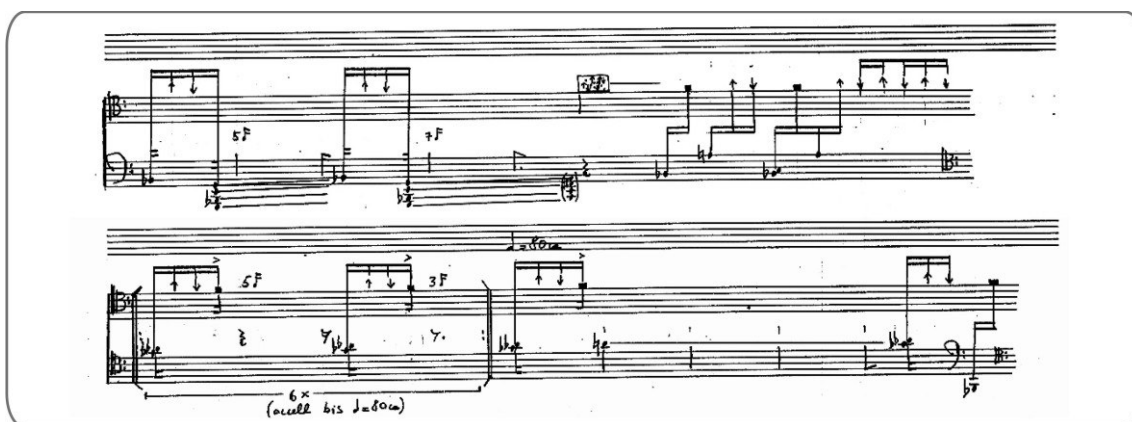
No sistema 63, temos o retorno da rítmica do samba seguido de nota longa que serve de ligação para o próximo evento. Este agrupamento sonoro é o de maior ocorrência entre os sistemas 63 e 69. Ele é utilizado de forma variada e em associação com outros fragmentos da primeira seção com organização e distribuição dos sons diferentes da primeira parte.

Figura 33: Sistema 78



Apresentado pela primeira vez no sistema 64, esta figura representa o som da gravação do ritmo de samba na caixa de fósforos com o ritmos muito acelerado.

Figura 34: Sistemas 65 e 66



Outro trecho que poderá dificultar uma execução fluente está no sistema 68, pequeno trecho com sete repetições. A contagem dos tempos de espera para um novo ataque também foi explicitada pelo compositor com o número de semicolcheias localizado acima do sistema.

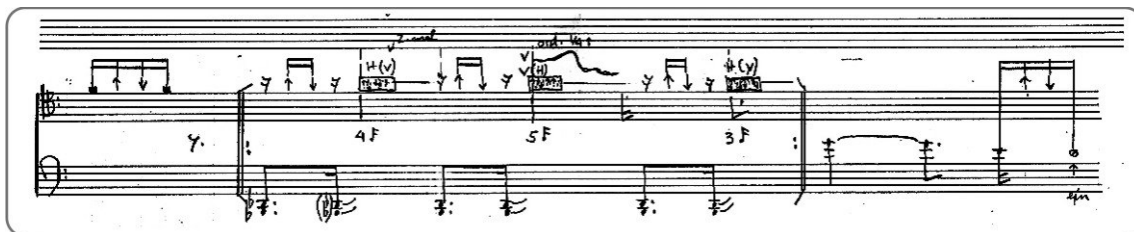
Figura 35: Sistema 68



No sistema 74, uma sequência em que a complexidade é agravada pela inclusão de sinais gráficos representando o som das gravações com suas contagens a escrita musical. Um trecho de especial atenção para o percussionista que trabalha com

duas gravações ao mesmo tempo, sendo que uma deve ser modificada com a utilização do *pitch bend*.

Figura 36: Sistema 74



3.1.1.6. Sexta seção.

Nos sistemas 77 e 78, temos uma seqüência sonora construída a partir de grupos rítmicos de 2, 3 e 4 impulsos, com os sons distribuídos entre os dois intérpretes. A escrita das partes em separado exige maior atenção quanto a visualização destes grupos rítmicos.

Figura 37: Sistemas 77 e 78

The image shows a handwritten musical score for Sistemas 77 and 78. It consists of two systems, each with two staves. The top system (Sistema 77) has a treble clef and contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings such as 'sf' and 'f'. There are also handwritten annotations like 'H(V)' and 'V(V)'. The bottom system (Sistema 78) has a bass clef and contains corresponding notes and rests. The notation is dense and includes various rhythmic symbols and slurs.

Nos sistemas 80, 81 e 82, temos a volta dos passos sonoros, trecho de grande atenção à contagem, pois os dois intérpretes têm ações ritmicamente simultâneas.

Figura 38: Sistemas 80, 81 e 82.



Nos sistemas 84 a 89, temos o trecho de maior nível de tensão para realização em conjunto. As contagens de pausas irregulares e o ritmo intenso das mudanças, onde boa parte dos gestos sonoros já utilizados pelo compositor durante a obra é encadeada de forma que a música parece caminhar para varias direções.

Figura 39: Sistemas 84 a 89.

The image displays a handwritten musical score for systems 84 through 89. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs) with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *pp* (pianissimo). The score is organized into six systems, each containing multiple staves. The notation includes complex rhythmic patterns, often indicated by numbers like 2, 3, 4, 5, and 6, suggesting multi-measure rests or specific rhythmic values. There are also markings for articulation, such as accents and slurs. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript. The systems are numbered 84, 85, 86, 87, 88, and 89, indicating their position within a larger work.

Figura 40: Sistemas 91 ao 94.

The image displays a handwritten musical score for systems 91 through 94. The score is written on four systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions are written in the margins, including 'H. Solo' and 'B. Solo'. A bracket labeled '12x' indicates a repeated section. The score concludes with a double bar line and the handwritten text 'B. Solo 13/7/75'.

Na parte final, a partir do sistema 89 até o 94, as trocas de elementos diminuem, mas não o ritmo das contagens, exigindo muita atenção com respeito às intervenções que são simultâneas ou concatenadas até o final. Resta no sistema 94 um suspiro de alívio e relaxamento emitido pelo trombonista, como último som da obra e final da caminhada.

3.1.2. Associações para criação da forma cênica apoiadas em conceitos que permeiam a meditação budista zen.

Na descrição da questão sonora temos grandes trechos distintos entre si pela utilização de material e forma de organização, os quais dão origem a 6 seções bastante contrastantes. A partir da observação da partitura, no papel de intérprete à procura de associações com o ritual que inspirou a criação da obra, foi possível imaginar uma organização com três grandes seções. No interior destas seções, encontramos algumas cenas, com elementos muito próximos do roteiro de movimentos e dos conceitos que permeiam a prática do *Kin Hin*,.

Neste ponto do trabalho o autor procurou cercar o ambiente de preparação com indícios do tema que inspirou a obra, visando apoiar a criação de uma atmosfera que favoreça a interpretação.

3.1.2.1. Primeira seção.

Desde o início os dois intérpretes permanecem lado a lado, representando as duas partes de um só discurso dentro do texto musical, cada um com suas possibilidades de emissão de som, porém dividindo os impulsos da mesma sequência musical de forma que um complementa a parte do outro, como se fosse um músico apenas. Acredito que esta é a principal questão cênica da obra, pois define a forma como a música irá acontecer e conseqüentemente a forma de preparação dos reflexos que os músicos precisarão desenvolver para execução da mesma.

A partir desta forma de desenvolvimento do discurso cênico/musical, é possível imaginar associações com os conceitos ensinados por Suzuki (1970, p.23) a respeito da postura correta utilizada durante a prática da meditação: “a postura expressa a unidade da dualidade: nem dois, nem um.[...]cada um de nós é duas coisas ao mesmo tempo: dependente e independente”.

A contagem das respirações prevista na partitura é feita de forma concatenada com os pequenos passos de aproximadamente 15 centímetros. O

mestre Suzuki (1970, p.23) fala a respeito da procura do controle da mente pelo novo praticante, durante a meditação: “o único esforço que o ajudará será contar sua respiração ou concentrar-se no movimento de inspirar e expirar”.

Kapleau (1980) ensina que a prática do *kin hin* deve ser realizada com o mesmo tipo de concentração e respiração utilizada na forma de meditação do budismo zen, chamada *zazen*, ou seja, contando-se as inspirações e expirações. Quanto à postura, o corpo deverá estar ereto, conservando as mãos na altura do peito e o olhar fixo para frente, o andar será calmo e com equilíbrio começando com o pé esquerdo. A mente do praticante deverá estar atenta enquanto este se concentra na contagem. Desta forma a caminhada será em pequenos períodos de aproximadamente 5 minutos seguida de pausas de maior duração, quando o praticante permanecerá sentado.

3.1.2.2. A segunda seção.

Seção realizada sem nenhuma movimentação dos dois músicos, no entanto a música se movimenta pelo ambiente. Enquanto o trombonista trabalha com a emissão dos sons diretamente de seu instrumento, o percussionista começa a colocar seus sons eletrônicos em diferentes localizações do teatro. Auxiliado pela atmosfera criada pela iluminação, que limita o foco visual e altera o aspecto direcional da audição. Este recurso é utilizado nos concertos de música eletroacústica e sugere ao ouvinte criativo a idéia de mundos paralelos. Sempre permeados pelo elemento essencial para a vida e para a música, a respiração.

Nesta parte da música podemos trabalhar com a imagem criada a partir do conceito budista *zen* ensinado por Suzuki (1970, p. 30), quando fala do desequilíbrio aparente, atuando sobre um fundo ou base em equilíbrio: “Por estarem fora do equilíbrio é que as coisas se mostram belas, mas o fundo em que se inserem está sempre em perfeito equilíbrio”.

Nesta seção, desde o início temos um *ostinato* rítmico de tempo e contratempo com pulsação constante, feito a partir do som de coro de trombones, que são grupos de sons realizados com utilização do harmonizador pelo trombonista e pelas gravações utilizadas pelo percussionista. Sobre este *ostinato* acontecem intervenções de ambos com diferente material sonoro, distribuídos de uma maneira

que sugere uma atmosfera de improvisação, mesmo não sendo feito desta forma. Este trecho vai do sistema 34 a 80.

3.1.2.3. Terceira seção.

A terceira seção começa no sistema 80, onde temos o retorno do caminhar, por ambos os intérpretes. Assim como acontece em todas as seções, existe uma reutilização do material das outras partes da peça, mas organizado de forma bem diferente. Apesar da utilização dos mesmos sons e das formas de emissão, a atitude em relação a estes é diferente, como por exemplo, os passos que agora acontecem em direção contrária ao utilizado anteriormente. De qualquer maneira o que observamos nesta parte lembra imediatamente a primeira seção, uma vez que o material já utilizado traz uma combinação de sons pouco usual, que por esta razão se destaca fixando-se facilmente na memória do ouvinte. De modo que apesar de estar utilizando uma organização de outra forma, os gestos são aqueles que já comunicaram desde o início. A utilização do mesmo material com organização diferente origina outra seção, em conexão com o início da obra sem repeti-la, transcendendo a idéia inicial que era bem próxima do ritual inspirador. Fica evidente que o interesse desta obra de arte reside no jogo artístico entre o compositor e a platéia, no qual a idéia do ritual cria a atmosfera para o idioma cênico musical, que sustenta a comunicação entre eles.

3.1.3. Memorização.

Pesquisa desenvolvida por Aiello e Williamon (in Parncutt.; McPherson, 2008.), sobre as forma de memorização utilizadas pelos intérpretes para apresentação ao vivo sem utilização de partitura, apoiados em trabalhos dos pedagogos de piano .Matthay (1913, 1926), Hughes (1915) e Giesecking e Leimer (1932/1972) apontam a memória auditiva, visual e cinestésica, como as três principais formas em que intérpretes podem aprender música visando uma apresentação totalmente memorizada.

A memória é um aliado importante para o trabalho de preparação, ensaio e apresentação de qualquer obra musical e um conhecimento razoável sobre o funcionamento desta ferramenta de apoio é bastante importante. Esta necessidade torna-se maior no caso do músico que também desempenha funções cênicas e não poderá manter seu olhar estático na partitura durante toda a apresentação.

O estudo foi organizado por área, estabelecendo-se metas por item a ser memorizado trabalhando separadamente com cada tipo de memória, procurando encadear a utilização de forma complementar entre elas. O que resultou em uma idéia mais segura do funcionamento da obra e sua forma de execução. Desta maneira o estudo pôde ser mais organizado e dirigido, permitindo desta forma que se estabelecesse o tempo necessário para realização de cada tarefa. A qualidade musical e fidelidade às indicações da partitura durante o processo de preparação e posteriormente na apresentação ao vivo foram avaliadas constantemente a partir da memorização construída durante esta primeira fase de estudo, apoiada na análise.

3.1.3.1. Memória auditiva.

Segundo Aiello e Williamon (in Parncutt, R.; McPherson, 2008.), a memória auditiva possibilita que o intérprete imagine os sons da obra, permitindo a antecipação dos eventos e passagens contidas na partitura. Esta forma de memória também ajuda na avaliação de desempenho pelo intérprete.

Esta forma de memorização foi usada para decorar os trechos rítmicos e os sons relativos que formarão juntos uma idéia da sonoridade e fluência da obra,

apoiando à avaliação constante da qualidade do trabalho e fidelidade às indicações da partitura, possibilitando a antecipação pelo músico das passagens durante a execução da obra. Por isso a necessidade de usar um tipo de estudo rítmico sonoro, como por exemplo: cantar, percutir, ouvir gravações. No entanto este último item deve ser realizado junto com a partitura, para que o ritmo memorizado esteja conectado com o que está escrito. Esta preparação é muito útil para execução de trechos em conjunto, como é o caso da nossa obra em estudo.

A primeira parte desta preparação foi individual, apoiada na planificação rítmica, utilizada juntamente com a partitura. Cada intérprete aprendeu a rítmica geral de cada trecho, utilizando os recursos disponíveis para isto. Após esta experiência, podemos sugerir o apoio do computador, através da digitalização do material rítmico que poderá oferecer uma audição precisa dos encadeamentos mais complicados. Independente do meio utilizado, o objetivo deve ser uma memorização correta da obra.

3.1.3.2. Memória visual.

Aiello e Williamon (in: Parncutt.; McPherson, 2008) afirmam que a memória visual ajuda a associar os sons imaginados com imagens da partitura, posições das mãos em relação ao instrumento e no caso de música cênica, a ação que acontecerá associada aos sons.

O estudo do texto musical com esta forma de memória traz a necessidade de termos a partitura como um guia durante o desempenho nos ensaios e apresentação. Os trechos foram memorizados completamente associados com o visual das indicações na partitura, o que permitiu a antecipação de trechos em conjunto apoiados na memória auditiva da obra. Outra necessidade é a presença do instrumental, principalmente se este não é muito comum, ou tem características especiais de operação. Devendo estar presente no raciocínio que resultará na memorização geral do trecho. É quando decoramos a amplitude de um gesto físico para conseguir melhor resultado sonoro e cênico. *Nih Nik* é uma música cênica e juntamente com a parte sonora temos a sua correspondente visual, que no caso do

teatro musical é complementar para o discurso da obra, tornando-se parcela significativa do produto final.

3.1.3.3. Memória cinestésica.

Esta forma de memorização para Aiello e Williamon (in: Parncutt.; McPherson, 2008), funciona com o que chamamos comumente de memória muscular ou tátil, que possibilita a execução de complexas sucessões de ordem motora, de forma automática. Na fase de preparação da obra esta forma de memorização foi utilizada em trabalhos como executar o trombone, em seqüência mudar a programação do harmonizador com um toque rápido, juntamente com o gesto cênico sonoro de caminhar, para o percussionista tocar tamborim e caminhar, encaixando o som dos passos à rítmica do tamborim ou tocar duas teclas com funções rítmicas diferentes. Sendo que uma marcando os tempos da música e a outra tocando uma nota longa que está sendo manipulada através do *pitch bend*, com dispositivo de controle deslizante acionado com a outra mão. Os movimentos usados para manipulação do som devem ser de forma não concatenada com o ritmo da música.

Estas ações exigem um trabalho particularizado com os gestos físicos que precisam ser memorizados através da repetição, em associação com as outras formas de memória. Para que desta forma os gestos sejam automatizados a partir da sugestão das informações visuais da partitura e pela memória visual dos gestos físicos já experimentados, apoiados em uma memória auditiva adquirida pelo estudo com a planificação rítmica, a análise e a audição dos sons correspondentes.

3.1.4. A prática.

Para Barry e Hallam (in: Parncutt.; McPherson, 2008), o trabalho prático de preparação é mais efetivo quando realizado de maneira organizada, com o emprego da prática mental em combinação com a prática física. Com apoio na análise da partitura, a prática deve ser planejada em seções curtas e com regularidade.

A partir desta experiência de preparação, podemos afirmar que não é possível iniciar o processo de estudo sem dispor de todo o aparato técnico instalado e os instrumentos eletrônicos programados para funcionar, mesmo que estes não sejam utilizados nos primeiros instantes do trabalho. Para um músico, é muito difícil imaginar a forma de utilização de um instrumento com o qual ele ainda não possui alguma intimidade.

Neste caso o estudo mais básico do texto rítmico foi por meio do solfejo cantado sem a diferença de altura entre os sons, utilizando a planificação dos ritmos. Após a assimilação correta da divisão, uma boa estratégia foi utilizar sons vocais graves e agudos para diferenciação do material pertencente a cada músico na partitura. No caso, agudo para o percussionista e grave para o trombonista. Mas este trabalho só pode ser realizado com proveito se a leitura rítmica plana, ou seja, sem a diferenciação entre as vozes já estiver fluente.

Qualquer dos meios utilizados para o estudo deverá resultar em uma fluência rítmica. Para isto cada intérprete trabalhou procurando aprender a forma de tocar a sua parte em relação ao ritmo escrito para o outro intérprete. Portanto ele deve ser capaz de imaginar a sonoridade de cada trecho, utilizando como mediadora a memória adquirida durante o estudo da estrutura da obra e memorização dos sons que a compõem.

O que se pretende com esta prática, é que o músico consiga imaginar todos os movimentos mais minuciosos de cada ação com seu respectivo resultado sonoro, antes de iniciar as seções de ensaio, diminuindo desta forma o desgaste da repetição física por longo tempo, que pela saturação e cansaço podem resultar em algumas execuções erradas dos trechos, o que é prejudicial para a audição que apoiará a memorização correta das indicações da partitura. Com este trabalho realizado previamente, o intérprete fará a aproximação com o instrumento sabendo o som que deseja dele e o que deverá fazer para consegui-lo.

Olivier Bernaguer fala em seu artigo “Notas de uma Montagem de Teatro musical” a respeito da preparação de uma cena da obra *Pas de cinq* (1965), do compositor Mauricio Kagel, em que os artistas utilizam passos e um bastão tocado no chão para executar ritmos bastante complexos:

Mas não se enganem: este trabalho não exige a execução de serviços de um professor de sapateado, nem um tecnocrata do método Orff. Basta repetir durante aproximadamente três meses o mesmo ritmo, as mesmas seqüências, etc., como é feito o trabalho em uma sonata de Beethoven (BERNAGER, 1977, p. 15.)¹⁷

As repetições continuam existindo na preparação de um intérprete, para que ele possa refinar ao máximo o seu desempenho, porém o trabalho de aprendizado de um trecho musical é também uma atividade intelectual, deve-se procurar formas para não sacrificar o físico com excesso de repetições, para resolver ocasionais dificuldades de entendimento do texto.

.3.1.5. Decodificação.

3.1.5.1. O trabalho com a planificação.

O trabalho com a planificação rítmica, consiste na familiarização com a fluência rítmica da obra, com a dinâmica e a pulsação proposta na partitura. Sua utilização é no sentido de explicitar a contagem rítmica para que possa ser bem visualizada durante esta fase do estudo. A segurança do intérprete neste aspecto é muito importante no momento em que a leitura está fazendo parte da execução.

Portanto a planificação deve ser usada para a memorização da contagem e as variadas formas de subdivisão existentes no texto musical. A questão rítmica depende sim de uma contagem que é matemática, mas durante o estudo não devemos esquecer que foi construída para dar suporte a fluência de um discurso musical.

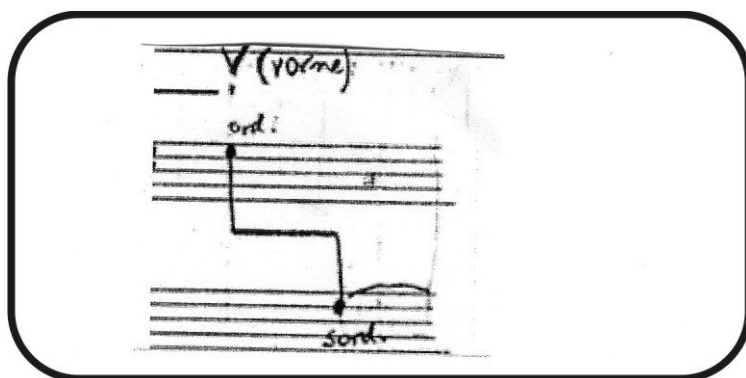
Após este trabalho a atenção especial é voltada para a memorização dos símbolos que caracterizam os diferentes sons da obra. Logo após, associá-los através de uma a experiência auditiva com os sons produzidos a partir do computador e também com o material das gravações.

¹⁷ Mais qu'on ne s'y trompe pas : travailler cette oeuvre ne requiert ni les services d'un professeur de claquettes, ni ceux d'un technocrate de la methode Orif. Il suffit de rabacher pendant presque trois mois les memes rythmes, les memes enchainements, etc., tout comme on travaillerait une sonate de Beethoven

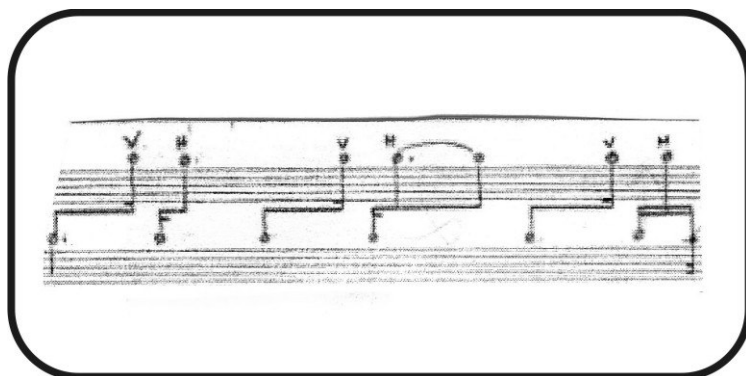
3.1.5.2. Sinais gráficos previstos na partitura.

Lista dos símbolos utilizados na partitura para representar os sons gravados. Nas instruções estes sons estão apenas listados em ordem numérica, sem as figuras correspondentes.

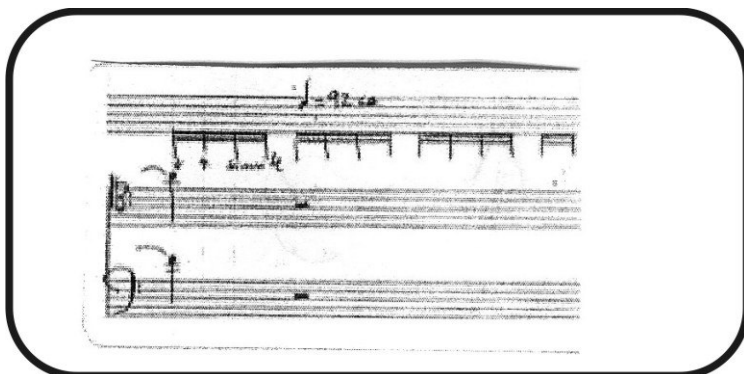
1- Gravação de sons convencionais de trombone: com sua primeira utilização no sistema 20.



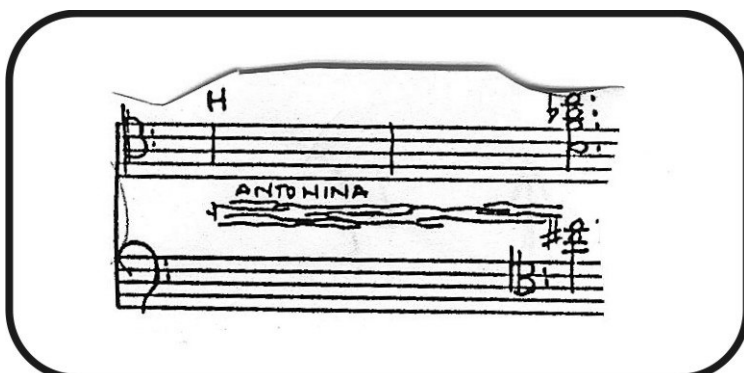
2- Som de ar, curto/longo, inspirado e expirado: Com indicação V e H, utilizados pela primeira vez nos sistemas 21 e 22.



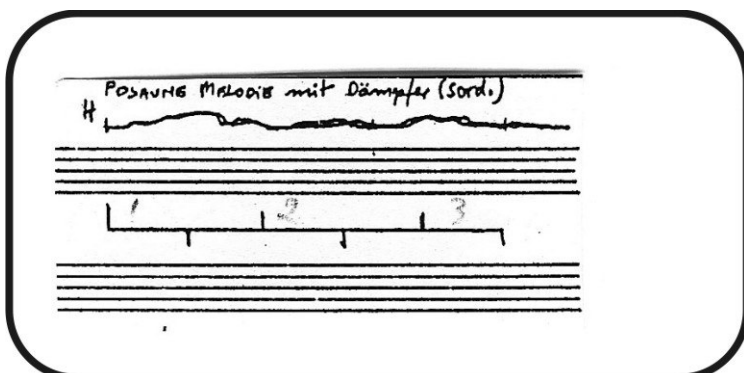
3- Pulsação com som de ar em diferentes pulsações de tempo. Utilizados pela primeira vez no sistema 34.



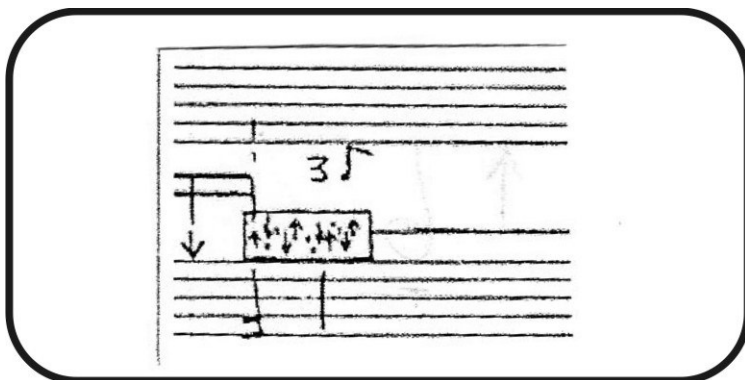
4- Som de desfile de Escola de Samba, gravado no carnaval de 1993 em Antonina. Utilizado pela primeira vez no sistema 38.



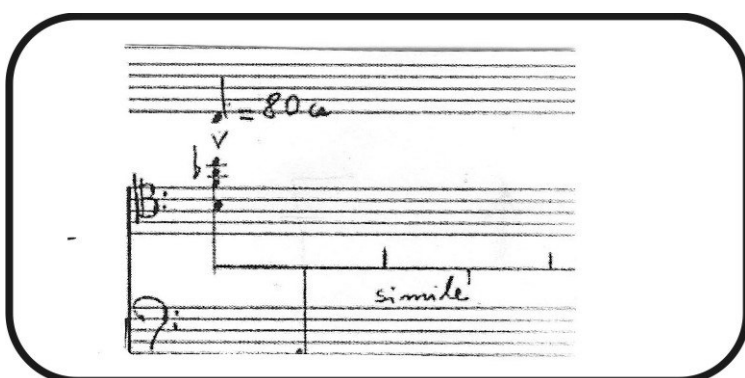
5- Melodia de Frevo gravada pelo trombone. Utilizada pela primeira vez no sistema 41.



6- Som de Tamborim-caixa de fósforos com ritmo multiplicado. Utilizado pela primeira vez no sistema 64.



7- Som de acordes gravados pelo trombone. Utilizado pela primeira vez no sistema 41.



3.2. A interação dos músicos com os meios utilizados.

3.2.1. Trombonista.

A listagem dos intervalos a serem programados no harmonizador, fornecida pelo compositor nas instruções da partitura, traz a ordem de utilização dos efeitos na música, mas não prevê o número de repetições dos mesmos intervalos intercalado por notas naturais, o que exige que o harmonizador seja desligado e novamente ligado na mesma função. Desta forma, contando com as repetições, o número de intervenções com utilização do harmonizador durante a música vai para um total de 67 intervenções. A ordem completa das trocas que ocorrem durante a obra está nos

gráficos 2 e 3 com duas formas de apresentação. No gráfico 2 podemos observar as trocas nos trechos com *ritornellos* da forma como está escrito na partitura. No gráfico 3 a título de sugestão, as trocas estão apresentadas com as repetições todas escritas, procurando facilitar o trabalho de identificação bem como a leitura fluente.

Durante a execução da obra acontecem trocas rápidas do harmonizador para o som acústico do trombone como também em ordem inversa, o que depende da utilização de uma placa externa de áudio na ligação do microfone do trombone com o computador, para que estas mudanças ocorram em tempo real e os efeitos do harmonizador aconteçam juntamente com a execução das notas no trombone. O que também depende de uma grande concentração por parte do trombonista.

3.2.1.1. O trombone.

Em virtude da utilização de algumas notas bastante graves, concluiu-se que para realização desta obra é necessária a utilização de um trombone que contenha o dispositivo chamado “rotor” em fa. A utilização deste dispositivo aumenta a extensão do instrumento para as nota graves. Com a vantagem de que ao acioná-lo, o instrumentista volta a tocar no ponto da primeira posição, diminuindo a tensão no braço e facilitando execução com maior segurança na afinação das notas.

3.2.1.2. Transposições para baixo na ordem em que aparecem na partitura e os sistemas onde estão localizadas.

	Intervalos.	Sistemas.
1	3m.	sistema 34 ao 37.
2	3m, 6M, 8.	final do sistema 37.
3	3m	sistema 38 ao 40.
4	3m, 6M, 8.	sistema 41 ao 43.
5	3m	sistema 44.
6	3m, 6M, 8.	sistemas 46 e 47.
7	3m.	sistema 48 ao 55.
8	3m, 6M, 8.	final do sistema 63 e começo do 64.
9	2M.	sistema 64.
10	3m,6M, 8.	Sistema 65.
11	2M.	sistema 65 ao início do 68.
12	3m.	sistema 68.
13	3m, 6M, 8.	sistema 69 ao 72.
14	3m.	sistema 73.
15	2M.	final do sistema 73.

16 3m.	sistema 74 ao 84.
17 2M.	segunda metade do sistema 84.
18 3m.	começo do sistema 85.
19 3m, 4 ^a , 6M.	sistema 85.
20 3m.	sistema 85 até primeira metade do 87.
21 3m ,4 ^a , 6M.	sistema 87.
22 3m.	Final do sistema 87 e começo do 88.
23 3m,4 ^a ,6M.	Sistema 88.
24 3 m.	Sistema 88.
25 2 M.	Sistema 89.

3.2.1.3. Ordem de ocorrência dos eventos.

Para entendimento dos gráficos 2 e 3, os números de 1 a 25 correspondem a ordem de utilização dos intervalos listada no gráfico 1, enquanto que o 0 indica que o harmonizador deverá ser desligado naquele momento.

Gráfico 2:

1 - 2 - 3 - 4 - 0 - 5 - 6 - 0 - 6 - |: 0 - 7 :| 0 |:0 -7 - 0 - 7 :|(3X) 0 - 7 - 0 - 7 - 0 - 7 - 0

- 7 - 0 - 7 - 0 - 7 - 0 - 7 - 0 |: 0 - 7 - 0 - 7 :| 0 - 8 - 0 - 9 - 0 - 10 - 0 - 11 - 0 |: 11 :|

(6 X) 11 - 0 - 11 - 0 - 11 - 0 |: 11 - 0 - 12 :| (7X) 12 - 0 - 13 - 0 - 13 - 14 - 15 -

0 |: 16 :| 0 - 16 - 0 - 16 - 17 - 0 - 17 - 0 - 18 - 19 - 20 - 0 - 20 |: 0 :| 20 - 0 - 20 -

21 - 22 - 23 - 24 - 0 - 24 - 0 - 25 - 0

Lista com as repetições escritas (como sugestão, sem a utilização de *ritornello*).¹⁸

Gráfico 3.

1 - 2 - 3 - 4 - 0 - 5 - 6 - 0 - 6 - 0 - 7 - 0 - 7 - 0 - 7 - 0 - 7 - 0 - 7 - 0 - 7 - 0 - 7

- 0 - 7 - 0 - 7 - 0 - 7 - 0 - 7 - 0 - 7 - 0 - 7 - 0 - 7 - 0 - 7 - 0 - 8 - 0 - 9 - 0 - 10

0 - 11 - 0 - 11 - 0 - 11 - 0 - 11 - 0 - 11 - 0 - 11 - 0 - 12 - 11 - 0 - 12 - 11 - 0 -

12 - 11 - 0 - 12 - 11 - 0 - 12 - 11 - 0 - 12 - 11 - 0 - 12 - 0 - 13 - 0 - 13 - 14 - 15 - 0

- 16 - 0 - 16 - 0 - 16 - 17 - 0 - 17 - 0 - 18 - 19 - 20 - 0 - 20 - 0 - 20 - 0 - 20 - 21 -

22 - 23 - 24 - 0 - 24 - 0 - 25 - 0

¹⁸ As listas com a ordem de ocorrência das transposições contidas nos gráficos 2 e 3, acima, foram fornecidas por Fábio Gottschild, trombonista e colaborador nesta pesquisa.

3.2.2. Percussionista.

3.2.2.1. Ordem de programação das gravações para o teclado controlador.

Em ordem no teclado da direita para a esquerda, sem distinguir teclas brancas das pretas.

- 1- Acorde com som de trombone, clave de Dó: Si terceiro espaço no baixo, Fá, Lá bemol e Dó no agudo.
- 2- Acorde com som de trombone, clave de Dó: Si bemol no baixo, dó, fá sustenido e lá bemol no agudo.
- 3 - Acorde com som de trombone, clave de dó: dó da quarta linha no baixo, sol bemol, si dobrado bemol e ré bemol no agudo.
- 4 - Acorde com som de trombone, clave de Dó: Si bemol do terceiro espaço no Baixo, Mi natural, Sol natural e Si natural no agudo.
- 5 – Melodia de frevo com som de trombone, que será manipulado com o *pitch bend*, para a caixa do palco.
- 6 – Melodia de frevo com som de trombone, que será manipulado com o *pitch bend*, para a caixa da platéia.
- 7 – Gravação do carnaval de Antonina para difundir nas duas caixas de som.
- 8 – Gravação do som da caixa de fósforos multiplicada para difusão nas duas caixas de som (palco e platéia).
- 9 - Nota Sol quarto espaço, clave de Fá, para a caixa do palco (V) – sistema 20.
- 10- Nota Lá, clave de Fá, para a caixa do palco (V). Sistema 23.
- 11 - Nota sol grave, clave de fá, para as duas caixas. Sistema 23.
- 12- Nota lá bemol aguda, clave de dó, para a caixa do fundo da platéia. Sistema 25.

- 13- Nota fá, clave de fá, para a caixa da platéia. Sistema 33.
- 14- Nota lá grave, clave de fá, para as duas caixas.
- 15- Nota dó grave, clave de fá, para as duas caixas.
- 16- Notas na clave de dó, si do terceiro espaço e dó oitava acima, simultâneos.
- 17- Som de expirar no trombone, para a caixa do palco.
- 18- Som de expirar no trombone, para a caixa da platéia.
- 19- Som de expirar e inspirar em grupos de 4 semicolcheias. Pulsação 80 bpm.
- 20- Som de expirar e inspirar em grupos de 4 semicolcheias. Pulsação 92 bpm.
- 21- Som de expirar e inspirar em grupos de 4 semicolcheias. Pulsação 96.
- 22 - Som de expirar e inspirar em grupos de 4 semicolcheias. Pulsação 108.
- 23 - Som de expirar e inspirar em grupos de 4 semicolcheias. Pulsação 120.

3.3. O equipamento eletrônico

3.3.1. Lista dos equipamentos utilizados.

Equipamento utilizado neste processo:

- Computador portátil (Laptop)
- Controlador MIDI
- Microfone Dinâmico
- Amplificador
- Par de alto-falantes.
- Placa externa de áudio.

3.3.2. Programação: relatório do processo de harmonização do trombone e reprodução de amostras.¹⁹

Para a realização das harmonizações do trombone e reprodução das amostras de áudio foram usados dois aplicativos: *Ableton Live* (Live) e *Native-Instruments Reaktor* (Reaktor).

Utilizando o aplicativo *Live* como aplicativo gerenciador, adicionou-se o aplicativo Reaktor em uma trilha de áudio, do *Ableton Live*, como um plugin VST. Esta trilha recebe o áudio proveniente do microfone do trombone e então envia o sinal para o *Reaktor*. Por sua vez, no *Reaktor*, por meio de programação MIDI e nativa do aplicativo, o sinal é copiado e transposto tantas vezes quantas forem necessárias para criar as harmonizações. Para a troca das harmonizações foi programado, ainda no aplicativo *Reaktor*, para que sempre que pressionada uma tecla específica do controlador MIDI, os ajustes do aplicativo *Reaktor* se reconfigurem para a próxima harmonização.

O *Reaktor* ainda possibilita a troca do uso de uma tecla do controlador para qualquer outra opção de sinal MIDI. Assim pode-se usar qualquer outro controle existente no controlador, como por exemplo o pedal de sustentação (sustain).

Para a reprodução das amostras, foi criada uma trilha MIDI no aplicativo gerenciador Live. Nesta trilha adicionou-se o instrumento Sampler, nativo do aplicativo Live. Este instrumento permite relacionar amostras de áudio às teclas do controlador. Assim, possibilitou-se a execução das amostras através do pressionamento das teclas do controlador.

¹⁹ O relatório acima foi fornecido por Tiago Zontag, sobre a programação do computador realizada por ele para utilização nesta pesquisa.

3.4. A iluminação cênica.

Da mesma forma como ocorre na montagem de textos teatrais ou óperas, os detalhes da iluminação como equipamento e a tonalidade das cores que será utilizada, não estão entre as instruções fornecidas para montagem. A criação do plano de iluminação fica sempre a critério da pessoa que planeja a concepção geral do espetáculo, em colaboração com o profissional iluminador do teatro. Sua concepção poderá ser a partir das indicações das diferentes atmosferas propostas no texto musical.

No caso de *Nih Nik*, trata-se de uma forma reduzida de teatro musical, com pequeno elenco e pouco material de cena, ideal para uma montagem de forma independente. Como a equipe de produção e montagem do espetáculo ficará reduzida aos dois intérpretes e ao programador, optamos pela forma mais econômica em todas as questões que envolvem produção e custos, incluindo a iluminação, que foi planejada de forma a atender as necessidades básicas da montagem, mas poderão receber um tratamento mais sofisticado, no caso de se ter mais recursos técnicos a disposição.

“A luz ocupa um lugar chave na apresentação, já que ela a faz existir visualmente, além de relacionar e colorir os elementos visuais, conferindo a eles certa atmosfera”.(Pavis 1996, p. 179)

Nesta montagem a iluminação faz o recorte visual de uma pequena estrada em meio a total escuridão do palco, indicando um percurso de aproximadamente 10 metros de comprimento, saindo do fundo do palco à esquerda do público, onde a música é iniciada, seguindo até a frente do lado direito, onde termina a obra.

“Perguntamo-nos o que ela ilumina, mas também o que ela esconde, se a encenação parte dela para ir para a sombra ou reciprocamente.” (Pavis 1996, p 180)

Além de traçar o percurso onde acontecerá a *performance*, esta iluminação deverá ocultar as caixas de som localizadas no fundo do palco e no fundo da platéia, proporcionando ao público a surpresa de uma audição vinda de diferentes direções, sugerindo a existência de planos cênicos paralelos.

“A luz facilita a compreensão. Se o objeto iluminado e bem contrastado, será claramente reconhecido. A luz é responsável pelo conforto ou desconforto da

escuta, pela compreensão mais ou menos racional de um evento.” (Pavis, 1996, p. 179)

A questão foi quanto ao direcionamento da iluminação em contra luz a partir do fundo do palco, possibilitando a leitura da partitura que foi fixada na parte da frente da mesa do percussionista, com uma inclinação para frente em um ângulo de aproximadamente 110 graus em relação a superfície da mesa. A dificuldade maior foi evitar o aparecimento de sombras que dificultam a leitura. A iluminação a pino, ou seja, diretamente de cima para baixo, para recortar o percurso na escuridão, poderá trazer excessiva sombra no rosto dos intérpretes dificultando a visão deste aspecto por parte do público. Por outro lado, ao corrigir este problema deve-se tomar o cuidado de não atrapalhar a visão dos intérpretes com uma luz excessivamente clara vindo dos lados ou da frente.

Com apoio nestas informações as práticas de preparação foram realizadas com antecipação, de forma que chegamos ao local escolhido para as três seções de ensaio referentes a última fase da preparação para a performance, o teatro universitário da UFPR (TEUNI), seguros quanto a execução de todas as ações necessárias para realização da obra, em todos os aspectos estudados nesta pesquisa, o que nos proporcionou uma idéia muito aproximada do que seria o resultado final.

Conclusão.

O teatro musical é o gênero de música que se relaciona diretamente com inúmeras áreas da criação artística. Uma de suas características principais é a diversidade de tendências e abordagens trazida pela liberdade de escolha do material a ser utilizado para a composição, bem como as áreas de manifestação artística que irão interagir com a música. Isto pressupõe um trabalho de pesquisa particular do compositor para subsidiar a criação. Grande parte das obras traz elementos interdisciplinares em sua estrutura, porém, como podemos observar na descrição de algumas obras no capítulo 1, os parâmetros musicais prevalecem.

Do ponto de vista da análise de obras do repertório do novo teatro musical, é possível notar que as antigas divisões de áreas que separavam a música das diferentes formas de arte como teatro, cinema, dança e vídeo, estão deixando de existir em virtude da utilização, por parte dos compositores, de elementos anteriormente exclusivos destas formas de arte. Algumas composições trazem dificuldade para uma análise em virtude do grau de comprometimento entre a parte musical e a cênica, ou mesmo pela utilização de tecnologia. Para o intérprete que atua nesta área da música é cada vez maior a necessidade de informação sobre outras áreas da atuação artística. Principalmente porque no trabalho de composição estas áreas passaram a ser vistas como novos veículos de expressão artística musical.

Para um intérprete de teatro musical, a associação dos elementos musicais notados na partitura com os elementos visuais que trouxeram inspiração para realização da composição é de grande importância. Isto não se dá no sentido de significar cenicamente ou roteirizar a parte sonora escrita na partitura, mas sim no sentido de planejar a amplitude e intensidade dos gestos para que estejam de acordo com a atmosfera proposta na abordagem cênica realizada pelo compositor.

Dentro do trabalho de análise também se buscou associar os aspectos musicais aos elementos visuais que serviram de inspiração para a realização da composição. O principal elemento vem do ritual da meditação caminante do budismo zen chamada “kin hin”, que o compositor procurou enfatizar cenicamente na primeira e última seção da obra.

Para a organização das fases do trabalho na análise, buscou-se suporte no referencial teórico analítico de LaRue (1989) que prevê o trabalho de observação da obra em três dimensões: pequena, média e grande.

Na pequena dimensão foram selecionados os principais elementos sonoros e suas formas de atuação em pequenos trechos dentro das seções.

Na média dimensão encontram-se as características físicas destes elementos e sua forma de participação nos diálogos para formação dos agrupamentos ou variações, colaborando para a definição das diferentes seções da obra. A recorrência destes elementos em papéis secundários em outras seções contribui para a conexão entre as seções, sem interromper a idéia do discurso sempre fluente e sem repetição de trechos, que caracteriza a grande dimensão ou forma geral da obra.

Os procedimentos de montagem e preparação para performance ao vivo do gênero abordado nesta pesquisa em relação aos procedimentos utilizados em música tradicional, sofreram um processo de modernização em três aspectos. Primeiramente quanto a atenção à qualidade dos movimentos e ações durante a apresentação da obra, uma vez que estes passaram a fazer parte da composição e conseqüentemente das informações contidas na partitura. Outra mudança é quanto necessidade do conhecimento para manuseio de tecnologia do ponto de vista da execução instrumental, trazida pela associação dos instrumentos musicais com a tecnologia que estende as possibilidades de utilização destes. E por último, os processos de criação bastante utilizados, realizados a partir da improvisação, que podem ser de duas maneiras: a primeira por intermédio do recolhimento de material ou repertório de sons e ações para a composição, em várias seções de improvisação feitas pelo intérprete com assistência do compositor; a segunda pela disponibilização das informações e parâmetros necessários feita pelo compositor para que o intérprete crie por meio de improvisação determinado trecho ou até mesmo a música inteira durante a apresentação.

O que há de comum entre estas diferentes formas de participação do intérprete nas composições é que todas elas trabalham com características particulares de interpretação e gestos, aproximando-os da criação em verdadeiras associações com os compositores.

Os trabalhos não são possíveis de realizar ao vivo sem conhecimento e experiência musical aprofundados. O intérprete musical com sua formação de instrumentista continua sendo o protagonista nas apresentações das obras deste gênero e seu instrumento tradicional tem suas técnicas estendidas pela utilização de novas tecnologias. Traldi (2007) afirma em pesquisa apoiada na prática que, quanto maior a qualidade ou refinamento do instrumentista, maior a possibilidade de controle e utilização dos avanços tecnológicos em música.

Portanto, esta é uma música realizada em grande parte por músicos especializados, uma vez que, além do conhecimento musical necessário para o entendimento e realização das obras, o intérprete precisa expandir seu repertório de habilidades cênicas e instrumentais buscando também conhecimento em outras áreas.

A composição “*Nih Nik*” de Chico Mello é uma associação sonora e cênica entre uma caixa de fósforos e um trombone, reproduzindo um só discurso durante uma caminhada. Ambos com suas possibilidades de discurso estendidas pela utilização da eletrônica. É uma música que trata da natureza dos instrumentos e das possibilidades de convivência entre sonoridades e possibilidades de projeção de som muito distintas.

Por outro lado, no que diz respeito à questão da preparação, esta música segue práticas bastante semelhantes às aquelas utilizadas na preparação de obras musicais tradicionais. Não há dúvida que existe nesta obra estudada e em outras obras de teatro musical uma busca por novas formas de pensar e fazer música, mas os procedimentos para preparação destes trabalhos para apresentação pública sofreram apenas adaptações em função dos novos materiais, equipamentos e métodos utilizados. Porém o intérprete continua dedicando grande parte do seu tempo na fase de preparação das obras, em todos os seus aspectos.

Este trabalho não tem a pretensão de ser um modelo de preparação para obras de teatro musical, porque em virtude da grande diversidade de tendências estéticas dentro deste gênero cada obra traz abordagens e utilização de materiais muito diferentes, consequentemente exigindo do intérprete a criação de estratégias de análise, estudo e preparação próprias para cada caso. A obra em estudo teve sua realização facilitada em virtude dos avanços tecnológicos ocorridos neste período de

aproximadamente 13 anos entre sua estréia e a montagem atual realizada para esta pesquisa.

É importante reiterar a necessidade do tripé que fundamenta a realização de uma obra de teatro musical que compreende: o levantamento de informações históricas, a observação das técnicas e procedimentos composicionais envolvidos e a busca de estratégias específicas para cada caso que, juntos, darão suporte a rotina de preparação que possibilitará uma apresentação ao vivo.

A reflexão acadêmica sobre a atuação do intérprete musical neste segmento da música contemporânea contribui sobremaneira para o entendimento da interdisciplinaridade, uma das características principais deste novo gênero de manifestação musical que busca, através de associações com outras áreas artísticas, trazer o aspecto visível para a arte sonora.

Bibliografia:

ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BURNS, C. **Realizing Lucier and Stockhausen**: Case studies in electroacoustic performance practice. Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA), Stanford University.

BERGOLD, R. B. **Aspectos estilísticos no Trio 4º de Glauco Velasquez**. 2004. Dissertação (Mestrado em Musica) - Programa de Pos-Graduacao em Musica, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BOSSEUR, D.; BOSSEUR, J. Y. **Révolutions musicales**: la musique contemporaine depuis 1945 .Minerve, 1999.

BROOK, P. **O teatro e seu espaço**. Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1970.

CERVO, D. **O minimalismo e suas idéias composicionais**. Per Musi, Belo Horizonte, n.11, 2005, p.44-59.

CAZNOK, Y. B. **Música**: Entre o audível e o visível. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

CAMPOS, A. **Música de invenção**. Editora Perspectiva – São Paulo, 1998.

CSAMPAI, A. **Guia básico dos concertos**: música orquestral de 1700 até os nossos dias. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1995.

COHEN, R. **Performance como linguagem** . São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHUEKE, Z. **Etapes d' écoute pendant la preparation et l'execution pianistique.** Document de recherché O.M.F. – Série: Didactique de la musique, numéro 30 – Université de Paris-Sorbone, 2004.

CAGE, J. **De Segunda a Um Ano:** Novas conferências e Escritos de John Cage. Trad. Rogério Duprat. Rev. Augusto de Campos. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

DANUSER, H.; KASSEL, M. **Musiktheater heute.** Basel: Schott e Paul Sacher Foundation, 2003.

FRUGILLO, M. D. **Dicionário de Percussão.** São Paulo: Editora UNESP e Imprensa Oficial do Estado, 2003.

FREITAS, A. S. **Um Diálogo Entre Som e Imagem:** Questões Históricas, Temporais e de Interpretação Musical. São Paulo: USP 2007.

GOLDBERG, R. **A arte da performance :** do futurismo ao presente. São Paulo : Martins Fontes, 2006.

GONZAGA, M. C. A. **Música cênica para piano:** cinco peças brasileiras. Universidade Estadual de Campinas – Instituto das Artes, 2002.

GRIFFITHS, P. **A música moderna.** Rio de Janeiro: Zahar , 1987.

GALIZIA, L. R; **Os processos criativos de Robert Wilson.** São Paulo: Editora Perspectivas, 1986.

HEILE, B. **Recent approaches to experimental music and contemporary opera.** Music & Letters, Vol. 87 No. 1,. Published by Oxford University Press. (2006).

IAZZETTA, F. **A Música, o Corpo e as Máquinas.** Centro de Linguagem Musical Comunicação e Semiótica - PUC-SP

IAZZETTA, F. **Reflexões sobre a Música e o Meio.** USP / PUC-SP.Web:
<http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta>

JOHNSON, T. **The Voice of Music**. Editions 75, Paris, 2002.

KAPLEAU, P. **Los tres pilares del Zen**: Enseñanza, práctica, iluminación. México D. F.: Editorial Pax, 2008.

LaRUE, J. **Análise del estilo musical**. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

MAHLING, C. H.; PFARR, K. **Musiktheater im Spannungsfeld zwischen tradition und experiment (1960 bis 1980)**, Tutzing: Ed. Hans Schneider, 2002.

MAMEDES, C. R; Garcia, D. H. L. **A parte de tape escrita nas obras mistas de Gilberto Mendes**: Cidade, Vai e Vem e Nasceremore. Brasília: ANPPOM. – 2006.

MELLO, C. **Amarelinha ou**: como chegarmos à música, ao som, à vida, à língua? Publicado na seção Musa Paradisiaca do jornal curitibano Gazeta do Povo, 1996.

MENCARELLI, F. A. **A voz e a partitura**: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868 – 1908). tese de doutorado. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003.

NYMAN, M. **Experimental music, Cage and beyond**. 2a. ed. New York: Cambridge University Press, 1999.

PARNCUTT, R.; McPHERSON, G. E. **The science and psychology of music performance**. New York :Oxford University Press , 2002.

PAVIS , P. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRITCHETT, J. **The music of John Cage**. Cambridge University Press, 1995.

ROSS, A. **O Resto é ruído**: Escutando o século XX. Trad. Carina, C, Kuck, I. W. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RINK, J. **The practice of performance**: Studies in musical interpretation. Cambridge University Press ,1995.

ROUBINE, J. **A linguagem da encenação teatral, 1880 a 1980**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998.

SALZMAN , E.; DESI. T. **The new music theater**. New York: Oxford University Press, 2008.

SOUZA, R. C. **Música**. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1983.

SUZUKI, S. **Mente Zen**: Mente de Principiante. Trad. Odete Lara. São Paulo: Palas Athena. 1994.

SOUZA, A. R. **Ação e Significação**: em busca de uma definição de gesto musical. Unesp: São Paulo, 2004.

TRALDI, C. A. **Interpretação Mediada e Interfaces Tecnológicas para percussão** Dissertação de mestrado, UNICAMP, Campinas, 2007.

TOMPKINS, D. G. **Review of Amy C. B, New Music, New Allies**: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification. H-G, H-Net Review, April, 2007.

ZANPRONHA, E. **Gesture In Contemporary Music**: On The Edge Between Sound Materiality And Signification. Transcultural Music Review. #9 (2005). ISSN: 1697-0101.

ANEXOS.

Biografia, lista de obras e discografia do compositor Chico Mello

Nascido em Curitiba, estudou composição no Brasil com Jose Penalva e Hans Joachim Koellreuter, e na Alemanha com Dieter Schnebel e Witold Szalonek; canto indiano (Drupad) com Amelia Cuni em Berlim.

Formado em Violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1985), Medicina pela UFPR (1981) e Composição e Teoria Musical pela Hochschule der Kunste, Berlin (1992). Participou dos Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea (Uruguay, Brasil) e dos Festivais de Darmstadt (Alemanha).

Lecionou Harmonia, Violão e Orquestração na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1980-1985), Violão na Musikschule Neukoln, Berlin, (1989-1993) e Improvisação e eletrônica ao vivo na Hochschule der Kunste, Berlin (1991-1992). De 1979 a 1985 trabalhou como arranjador, compositor e instrumentista em grupos de música popular e música experimental no Brasil. Desde 1987 reside na Alemanha (Berlim), onde trabalha como compositor e performer.

Recebe regularmente encomendas para a composição de obras experimentais para solistas, conjuntos de câmara e orquestras sinfônicas; participa regularmente de festivais internacionais de musica contemporânea e de música improvisada como o Donaueschinger Musiktagen, Inventionen-Berlim, Pro Musica Nova- Bremem, Klang Aktionen, Musica Viva- Munique, Festival International de Musique Eletroacustique de Bourges - Franca, Festival Música Nova, São Paulo, Bienal de Musica Contemporânea, Escuta, e Fronteiras, Rio de Janeiro, entre outros.

Realiza projetos (performances, concertos, turnês internacionais, gravações) com músicos berlinenses em diferentes áreas como Rock Minimalista, com o artista de multimeios Arnold Dreyblatt, Teatro Musical, com o compositor alemão Dieter Schnebel e o suíço Daniel Ott, Musica Brasileira De(s)composta, com a violonista e compositora brasileira Silvia Ocougne, Musica Silenciosa, com o "Wandelweiser Komponisten Ensemble.

A partir de 1993 volta a trabalhar também no Brasil: participa na organização do I Encontro de Música Nova de Curitiba, de projetos de intercâmbio entre Brasil e Alemanha (Festival Pro Musica Nova-Bremen, Montags Brasil Musik-Berlin), na coordenação de oficinas de "música experimental em música popular" (Festival de Inverno de Antonina, PR) , na curadoria dos Festivais Escuta e Fronteiras, Rio de Janeiro, entre outros. Professor de Composição e curador do Núcleo de Música Contemporânea na Oficina de Música de Curitiba. Realiza performances com releituras da MPB e compõe música para teatro. De 1997 a 1999, foi diretor artístico do grupo ContempoSonoro, Curitiba.

Viagens internacionais como concertista e compositor: Espanha, Itália, Suíça, Hong kong, Uruguai, Argentina, EUA, Rússia, Polônia, Noruega.

Diretor do Ensemble "ContempoSonoro", Curitiba (1997-2000). Co-curadoria do Festival „Escuta" Festival, Rio de Janeiro (1998, 2000), da seção de Música Contemporânea da „Oficina de Musica de Curitiba" (2002-2003), do Festival „MarzMusik", Berlim (2005).

Lista de obras:

Matraca (1983) - para violino, duas guitarras elétricas, contrabaixo e percussão.

Dança (1984) - para quatro violões.

Água (1984) - (junto com Helio Brandão) para 'coro misto, orquestra de cordas, sopros e percussão.

Grupo (1985) - para coro misto.

Debaixo do dedo (1986) - para contrabaixo solo; estreada no Festival de Música Contemporânea/86 de Curitiba.

Do Lado do Dedo (1986) - para violão solo.

Musica para teatro (1986) - para a peça Sedução, montagem do grupo Delírio de Curitiba.

Surdos (1986/87) - para orquestra.

Peça para oboé e violão (1987).

Piano 1 (1987) - para piano solo.

Upitu (1987) - para flauta solo; estreada em 1988 por Curt Schrocter na série de concertos Neue Musik im Foyer, Escola Superior de Artes, Berlim.

Pião (1988) - para um percussionista; estreada por Andreas Boettger em 1989 no Festival Donaueschinger Musiktage.

Ladainha (1989) - para quarteto de cordas, encomendada pelo programa de bolsas a compositores do Senado de Berlim; estreada em 1990 pelo quarteto polonês Silesian String Quartett.

Anatomia da Fala (1989) - para conjunto de câmara; estreada em 1990 pelo Boris Blacker Ensemble, Ber 1 im.

Do Lado do Dedo (1989) - para dois violões; estreada pelo duo Silvia Ocougne e Chico Mello

Todo Santo (1989) - para um clarinetista, gestos e fita, em homenagem aos 60 anos de Dieter Schnebel; estreada por Chico Mello e premiada no festival Stille Musik-Boswil, Suíça.

Raiva do Ronco (1990) - para conjunto de câmara; estreada pelo Berliner Improvisers Composers Ensemble.

Música para Teatro (1991) - para a peça El Publico de Garcia Lorca; estreada em Schwedt, na ex-Alemanha Oriental.

Sanfonare (1991) - para acordeão e trio de cordas; encomendada pelo Núcleo de Acordeão da Escola de Música de Kreuzberg, Berlim.

Tem um copo de veneno (1991) - para piano, gestos e eletrônica ao vivo; encomendada pelo festival Inventionen 92, Berlim; pianista: Cristian Petrescu.

Wunschmaschinen (1991/92) - (junto com Martin Supper) para 4 trombones, 3 atores e fita; encomendada pelo festival Klang werkstatt 92 da Escola de Música de Kreuzberg, Berlim.

Toda Coisa Muda (1993) - para um dançarino, piano preparado, percussão e gestos; encomendada por Wandelweiser Editions.

Nik Nih (1993) - para um trombonista, um percussionista e eletrônica ao vivo; encomendada pelo Ministério para Ciência e Arte de Baden-Württemberg para o duo Metal Brass.

Amarelinha (1993/94) - para orquestra; encomendada pelo programa de bolsas a compositores do Senado de Berlim; estreada em abril/94 pela BSD (Orquestra Sinfônica de Berlim).

Bumbos (1994) - para tres bumbos e três rádios; encomendada pelo Trio Franco Brasileiro; estreada em maio/94 no Festival International de Música Eletroacústica de Bourges, França.

Do Lado de La (1994) - para orquestra; encomendada pela Orquestra da WDR , Radio de Colonia, Alemanha.

Epa (1995) - musica para rua, para 4 executantes. Produção/concepção de Otavio Camargo para a Rua das Flores, Curitiba.

Debaixo da Bossa (1995) - para piano trio. Estreada na Bienal de Música de 1995, Rio de Janeiro.

Música para Teatro-III (1995) - para a peça "Histórias de Cronópios e Famas" sob direção de Cristina Pereira, apresentada no Rio de Janeiro, Curitiba e São Paulo.

Da Minha Janela (1996) - para Viola, Celesta e Percussão, estreada no festival 9. Illinger Burgfest fur Neue Musik, 1996, Alemanha.

Poststuck und Bricfmusik (1996)- juntamente com Berthold Tuercke - para conjunto de câmara, estreada em agosto/96 no Festival de Musica Nova em São Paulo e Santos pelo United Berlin Ensemble.

Todo Canto (1996) - para soprano lírica, piano, canto e percussão indianos; encomendada pelo Senado para Pesquisa e Artes de Berlim; estreada em outubro/96 na casa de concertos Schauspielhaus de Berlim por Situ Singh-Biiehler, Marcelo Bratke, Amelia Cuni e Raymund Engelhardt.

Amarelinha no Espaço (1997) - para um cantor/Performer e 8 caixas acústicas; encomenda da livraria de artes Akademika, Curitiba.

Cocar (1997)- para 5 Solistas e orquestra sinfônica; encomendada pela série Música Viva , da Rádio da Baviera, Alemanha. Solistas: Chico Mello, Silvia Ocougne (voz,

violao) , Berchon Dias, Paulo Demarchi (percussão) , Barton Weber (piano),
Regência: Jan Krenz; Bayrischer Rundfunk Orchester. Estreada em novembro/98.

Danca (1998) - para quatro violões; encomendada e estreada pela série de concertos Klang Aktionen, Munique.

Das Arvores (1999) - para 6 instrumentistas e gestos: 2 clarinetes, tuba, contrabaixo, piano, percussao; encomendada pelo Festival de Rumlingen, Suíça. Estreada em agosto de 1999.

Entre Cadeiras- (1999) para um(a) violonista, sua voz e seus passos. Encomendada pelo violonista Mario da Silva Jr., com o apoio da Lei de Incentivo a Cultura, Curitiba.

Da Novela - (1999/2000) - para 3 performers e gravação. Encomenda do Senado para Pesquisa e Artes de Berlim. Estreada na Expo-2000, Hannover, pavilhão alemão, 14 de junho. de 2000

La fausse musique (2000) - peça cênica para 8 instrumentistas (cantora lírica e clarinete, guitarron mexicano e percussão, bandoneon, viola e violoncelo, órgão de boca chinês). Encomendada pelo grupo Musica Temporale de Dresden, Alemanha. Estreada no Schlosstheater de Rheinsberg, região de Brandemburgo, em 14 de junho de 2000.

Hui Liu, ou la vraie musique (2002/03) - para 4 músicos chineses e 4 euroamericanos. Instrumentos: suona, sheng, Yang Qin, Zheng, voz + clarone, bandoneon, contrabaixo e percussão. Encomenda da série Musica Viva, Radio da Baviera, Alemanha.

Peta, Coca, Babymusik fur Klavier (2002/03) - para piano solo. Estreada por Guy Vandrome, Kunstraum, Diisseldorf.

Speakers, drums and tears (2003), Encomenda da Série Globusklange, Kulturprogramm im Fussball Globus Fifa WM 2006, Berlin (programação cultural em preparação para a Copa do Mundo de 2006) em colaboração com o Kammerensemble Neue Musik, Berlim.

Destino das Oito/Fate at Eight/Schicksal am Acht (2004/5), Teatro Musical, livre adaptação da peça teatral „Fleart's Desire" de Caryl Churchill. Projeto do

Kammerensemble Neue Musik apoiado pelo Hauptstadtkulturfonds e MarzMusik-Festival fiir aktuelle Musik, de Berlim. Estréia em março de 2005.

Discografia:

"Chico Mello - Helinho Brandao", LP
independente/Curitiba,

"Musica Brasileira De(s)composta", Wandelweiser
Records/Berlim


"do lado da voz", canções - Thanx God Records/Sao
Paulo


"Violao de Dois", Oaksmus/Berlim.

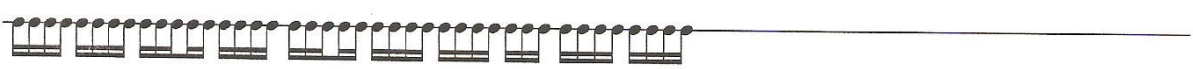
Planificação Rítmica usada.


Nih Nik


Chico Melo


1 - 


2 - 


3 - 

4 - 


5 - 


6 - 


Perc. 


Fromb. 

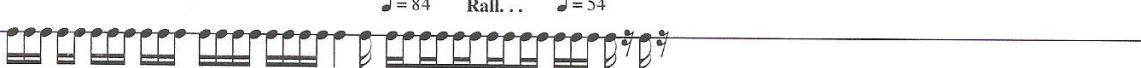
Nih Nik

7- 

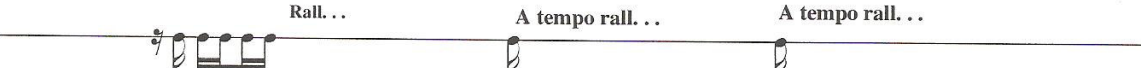
8- Perc 


Tromb. 


9- 



10- 
♩ = 84 Rall. ... ♩ = 54

11- Perc. 

Tromb. 
Rall. ... A tempo rall. ... A tempo rall. ...

12- Perc. 

Tromb. 
A tempo rall. ... A tempo rall. ... A tempo rall. ... A tempo rall. ... A tempo rall. ...

13- 
43 
♩ = 72 Rall. ...

Nih Nik

14- $\text{♩} = 54$ $\text{♩} = 54$ $\text{♩} = 66$
Rall. . .

15- $\text{♩} = 66$ $\text{♩} = 76$ $\text{♩} = 96$

16- $\text{♩} = 116$
 Perc.
 Tromb. $\text{♩} = 116$

17- Perc.
 Tromb.

18- Perc.
 Tromb.

19- 5x
 Perc. 5x
 Tromb. 5x

20- Perc.
 Tromb.

The musical score is written for two staves: Percussion (Perc.) and Trombone (Tromb.). The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into measures 14 through 20. Measure 14 begins with a tempo marking of $\text{♩} = 54$, followed by another $\text{♩} = 54$, and then $\text{♩} = 66$. A 'Rall.' (Ritardando) instruction is placed below the staff. Measure 15 has tempo markings of $\text{♩} = 66$, $\text{♩} = 76$, and $\text{♩} = 96$. Measure 16 has a tempo marking of $\text{♩} = 116$. The Percussion part consists of a series of eighth notes, while the Trombone part features a melodic line with slurs and rests. Measures 17 and 18 continue the patterns. Measure 19 includes a '5x' marking above the Percussion staff and below the Trombone staff, indicating a five-measure repeat. Measure 20 also includes a '5x' marking below the Trombone staff. The score concludes with a double bar line and repeat signs in measures 14, 15, 19, and 20.

Nih Nik

21-

22-

23-

24-


25-


26-


27-


The musical score for 'Nih Nik' consists of seven systems of staves, numbered 21- through 27-. Each system typically contains two staves. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Triplet markings (a '3' over a group of notes) are present in systems 21, 22, and 27. A tempo or pulse marking '♩ = 116' is located in system 24. System 26 features repeat signs (double bar lines with dots) and the instruction '4x' above and below the staves, indicating a four-measure repeat. The notation is written in a style common for traditional music transcriptions, with notes placed on and below the staff lines.


Nih Nik


28- 

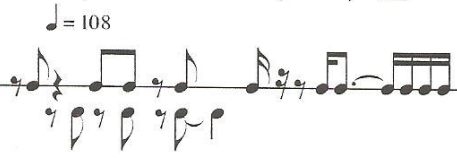
29- Perc. 

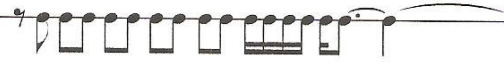
Tromb. 

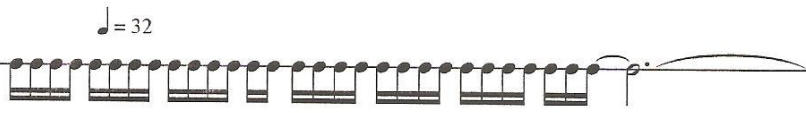
30- 


31- 

32- 

33- Perc. 

Tromb. 

34- Perc. 

Tromb. 

Nih Nik

35- $\text{♩} = 92$ $\text{♩} = 108$

36- $\text{♩} = 120$

37-

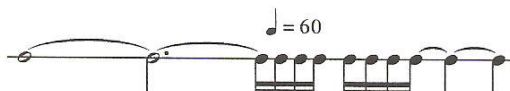
38- $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 96$


39- $\text{♩} = 108$ $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 120$


40-

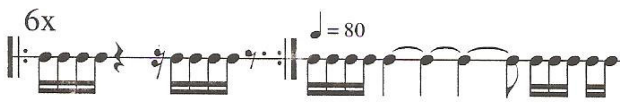
The musical score for 'Nih Nik' consists of six systems of staves. Each system is numbered on the left (35- to 40-). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Tempo markings are provided for several systems: $\text{♩} = 92$ and $\text{♩} = 108$ for system 35, $\text{♩} = 120$ for system 36, $\text{♩} = 80$ and $\text{♩} = 96$ for system 38, and $\text{♩} = 108$, $\text{♩} = 80$, and $\text{♩} = 120$ for system 39. The notation is written on a grand staff (two staves per system) with a brace on the left. The key signature is not explicitly shown, but the notes are mostly natural.


Nih Nik


63-  $\text{♩} = 60$


64- 

65- 


66-  $\text{♩} = 80$ 6x


67-  $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 63$
accel. ate *Rall. ...*


68-  $\text{♩} = 50$ $\text{♩} = 63$ 7x

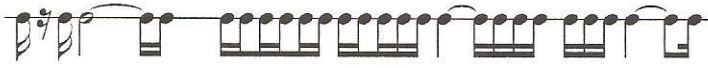
69-  $\text{♩} = 54$
Rall. ...

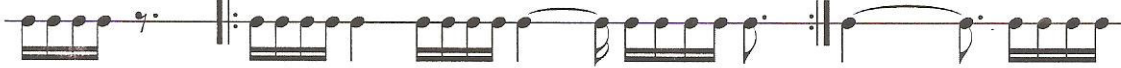
Nih Nik

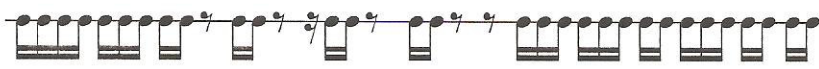
70- 


71- 

72- 

73- 

74- 

75- 

76-  $\text{♩} = 52$

Nih Nik

77- $\text{♩} = 67$ 1.

78- 2.

79-


80-

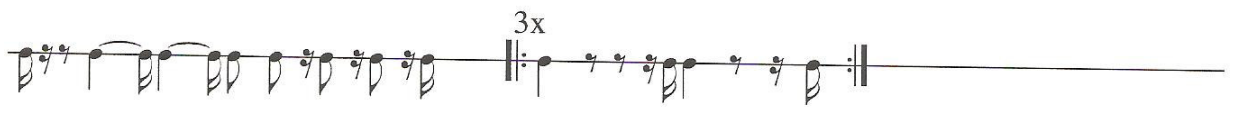
81-

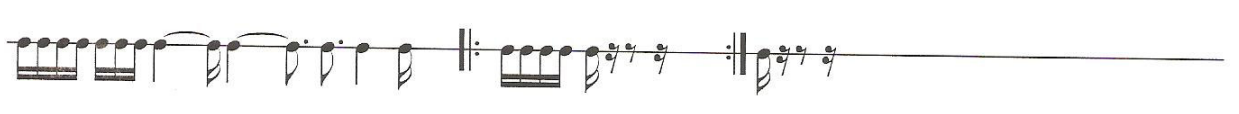
82-

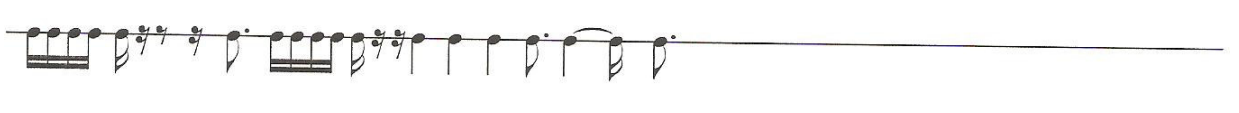
83-

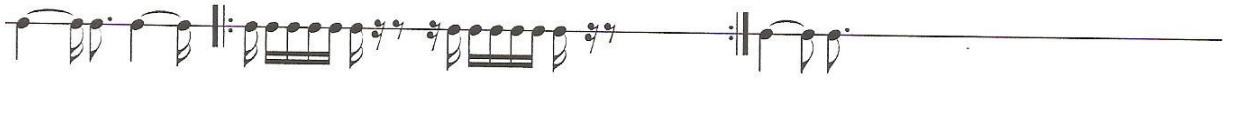
Nih Nik

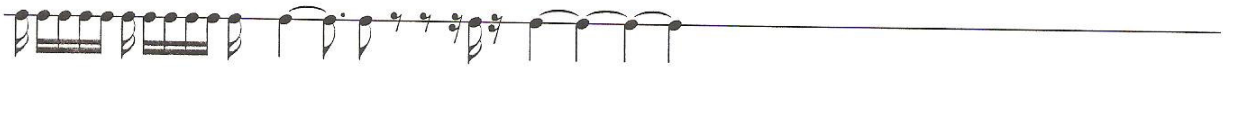
84- 


85- 

86- 

87- 

88- 

89- 

90- 

Nih Nik

91- 

92- 

93- 

94- 

